



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução

Cleverson Alberto Rocho

Estudo comparativo de estratégias utilizadas
na tradução parcial da obra *La invención de
Morel*, de Adolfo Bioy Casares

Brasília
Dezembro 2013

Cleverson Alberto Rocho

Estudo comparativo de estratégias utilizadas na
tradução parcial da obra *La invención de Morel*, de
Adolfo Bioy Casares

Projeto Final de Graduação apresentado ao
Curso de Letras Tradução – Espanhol do
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução
da Universidade de Brasília sob
orientação do Prof. Dr. Julio Cesar Monteiro

Brasília

Dezembro 2013

Cleverson Alberto Rocho

Estudo comparativo de estratégias utilizadas na
tradução parcial da obra *La invención de Morel*, de
Adolfo Bioy Casares

Compuseram a banca de avaliação do Projeto Final de
Graduação:

Prof. Dr. José Luis Martinez Amaro

Profa. Dra. Maria Del Mar Páramos Cebey

Brasília
Dezembro 2013

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. CONTEXTO	
2.1.1. Breve histórico sobre Bioy Casares	4
2.1.2. O romance <i>La invención de Morel</i>	5
2.2. Bioy Casares e a literatura fantástica	7
3. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	
3.1. Sobre a presença do fantástico na narrativa	9
3.2. Sobre a tradução literária	12
3.2. Sobre a retradução	17
4. ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES	
4.1. Sobre as traduções e a metodologia a ser utilizada nas análises	19
4.2. Excertos do texto original e das respectivas traduções com comentários	23
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39

ANEXO:

Tradução do autor do projeto final de graduação

1. INTRODUÇÃO

Estratégias de tradução são maneiras de se buscar soluções para traduzir determinadas colocações encontradas no texto original. Essas colocações podem abranger a palavra, a oração, a frase e até mesmo determinados trechos, que traduzidos literalmente se mostram desprovidos de significado e até mesmo de coesão e coerência. São as dificuldades advindas de situações específicas do texto de origem, apresentadas por termos cujo uso se prende a características locais e culturais, por metáforas, por neologismos, por discursos próprios do autor, notadamente o de fundo poético (no caso da tradução literária), por expressões idiomáticas e por sutilezas semióticas (são aquelas em que o termo equivalente na língua de chegada não tem o mesmo significado contextual). São para essas dificuldades que se vale de estratégias, e que podem variar de tradutor para tradutor.

Para estudo da ocorrência dessas estratégias na tradução foi escolhido como fonte primária o livro *La invención de Morel* (1968) de Adolfo Bioy Casares, limitando-se como objeto de análise o texto compreendido entre as páginas 17 a 70 (parcialmente). As traduções deste livro consideradas para a análise comparativa e limitadas ao objeto de análise estabelecido são a de Vera Neves Pedroso, intitulada *A máquina fantástica* (1974) e a do autor deste projeto final de graduação. Cabe ressaltar que existem mais duas traduções deste livro para o português. Uma editada em Portugal, intitulada *A invenção de Morel* (1984), tradução de Miguel Serras Pereira e Maria Teresa Sá, e outra no Brasil, também intitulada *A invenção de Morel* (2006), tradução de Samuel Titan Jr.

A obra *La invención de Morel* foi escolhida em razão de seu reconhecido valor literário¹ e por sua peculiar narrativa, predisponente a estratégias de

¹ Figura entre os cem melhores romances produzidos no século vinte, segundo júri reunido pelo jornal A Folha de São Paulo. O júri foi composto por:

- Leyla Perroni-Moisés: ensaísta e crítica literária, coordenadora de pesquisas no Instituto de Estudos Avançados da USP.
- Arthur Nestrovski: professor de literatura na Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP).
- Carlos Heitor Cony: escritor e jornalista, colunista e membro do Conselho Editorial da Folha.

tradução. Trata-se de um texto literário multifacetado, que funciona como um jogo de espelhos e permite diversas interpretações. A elaboração de um ambiente ficcional em que os personagens entram em uma relação estranha e esquiva com a realidade, o apelo à realidade virtual, que funciona como elemento alavancador da trama, a transformação da solidão de um naufrago em espaço compartilhado por diversos personagens, destacando-se entre eles a bela Faustine, o simulacro da realidade que confunde o leitor, o constante monólogo interior do narrador-protagonista, capaz de garantir a tensão necessária ao desenvolvimento da narrativa, são características da obra que já bastariam para lhe conferir inegável valor literário.

O motivo de se escolher a análise comparada para o estudo das estratégias se deve ao fato de tornar visíveis as escolhas de cada tradutor em relação ao texto original, facilitando a comparação entre elas. Permite aquilatar as dificuldades enfrentadas pelos dois tradutores e as soluções que encontraram para superá-las, como também observar o caminho teórico seguido pelas traduções. Permite ainda verificar, de acordo com o modelo proposto por Chesterman (1997) e com relação à sintaxe, as respectivas aproximações ou os afastamentos da estrutura gramatical do texto de origem, as possíveis transposições, os empréstimos e os calques, os deslocamentos de unidades do texto de origem (palavra, oração, frase, parágrafo, período) por unidades diferentes no texto de chegada, as mudanças de referência intratextual relacionadas com a preservação da coesão no texto de chegada (notadamente através da inserção de elementos anafóricos e de alterações no encadeamento das frases). De acordo com o mesmo modelo e com relação à

-
- João Adolfo Hansen: professor de literatura brasileira da USP, especialista no período barroco brasileiro.
 - Alexandre Barbosa: professor aposentado de teoria literária da USP e colunista da revista "Cult".
 - Walnice Nogueira Galvão: professora aposentada de teoria literária e literatura comparada da USP.
 - Luiz Costa Lima: professor da Universidade Estadual do Rio e da Pontifícia Universidade Católica do Rio.
 - Marcelo Coelho: escritor e articulista da Folha, membro do Conselho Editorial do Jornal.
 - Moacyr Scliar: escritor e colunista da Folha.
 - Silviano Santiago: crítico literário e escritor.

semântica, permite verificar, entre outras, as estratégias feitas por sinonímias, antonímias, hiperonímias e hiponímias, as que envolvem mudanças de abstração (termos abstratos que necessitam ser substituídos por outros de mesma função na língua de chegada), as que envolvem expansão do texto original (geralmente relacionadas com a explicitação do texto de origem), as que implicam mudança da ênfase em determinado elemento semântico do texto de partida, as que se utilizam de paráfrases, de mudanças de figuras de linguagem, de mudança de modalizações. Em suma, estratégias de ordem semântica que visam dotar de coerência o texto de chegada, levando em conta o contexto cultural em que se insere. Estratégias que se relacionam fortemente com a interpretação do tradutor sobre o texto que traduz e com o capital linguístico de que é possuidor.

Outro detalhe passível de ser observado através da análise comparativa de duas traduções é a fluidez do texto traduzido. A diferente escolha de estratégias pode determinar se um texto terá ou não uma boa recepção por parte de leitores da língua de chegada. Caso o texto traduzido fique muito preso ao original pode acontecer de importar estruturas que não coincidem com a estrutura da língua de chegada, o contrário também pode acarretar problemas, caso o tradutor ultrapasse um limite razoável de facilitação de leitura. Limite esse que fica a critério do senso crítico de cada tradutor e que envolve também uma interiorização de ética na tradução, que o impeça de deturpar a obra que traduz. Um texto traduzido pode se mostrar mais fluido sem ficar demasiadamente vinculado a escritura original e sem se mostrar como outra versão dela. Desde que haja preocupação com a coesão e a coerência no texto traduzido e também com a manutenção das ideias do autor expressadas em seu texto, isto é possível.

2. CONTEXTO

2.1.1 Breve histórico sobre Bioy Casares

O autor do livro fonte, Adolfo Bioy Casares, escritor argentino, inscreve-se em um tipo de literatura fantástica, também praticada por seu dileto amigo e compatriota Jorge Luis Borges, em que a fantasia se mescla com a realidade em um processo de verossimilhança. Nasceu em Buenos Aires em 1914, no seio de uma família abastada. Desde muito jovem começou a escrever. Escreveu sua primeira história com onze anos e com quatorze seu primeiro conto fantástico. Aos quinze estreou como escritor com o livro de relatos intitulado *Prólogo*.

Em 1932 conheceu aquele que viria a ser o seu grande amigo e parceiro em algumas obras: Jorge Luis Borges. Em 1940 casou-se com a também escritora Silvina Ocampo. Bioy e Silvina pertenciam a famílias tradicionais de fazendeiros, donos de extensas propriedades. Ele se interessava pela vida no campo e escreveu sobre isso em *Memoria sobre la pampa y los gaúchos* (1986). Consta que os Bioy, em que pese pertencerem à classe alta argentina, eram pouco sociáveis e preferiam ficar em suas residências em Buenos Aires, Mar del Plata ou Pardo, onde se integravam a grupos literários locais, geralmente informais, compostos por amigos e ocasionalmente por visitantes.

Entre as obras de Bioy figuram os romances *La Invención de Morel* (1940), *Plan de evasión* (1945), *El Sueño de los héroes* (1954), *Diario de la guerra del cerdo* (1969), *Dormir al sol* (1973), *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1985) e os livros de contos *El perjurio de la nieve* (1944), *La trama celeste* (1948) e *Historia prodigiosa* (1956). Também escreveu quatro livros de relatos policiais em parceria com Borges sob a alcunha de Bustos Domecq, autor-personagem: *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942), *Dos fantasías memorables* (1946), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) e *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977). Sem dúvida, o seu trabalho literário que alcançou maior notoriedade foi *La Invención de Morel*. Faleceu em Buenos Aires em 1999.

2.1.2. O romance *La invención de Morel*

O romance se apresenta como um diário², tendo, portanto, um narrador-protagonista que se manifesta na primeira pessoa do singular. Através dele ficamos sabendo que se trata de um fugitivo que se diz condenado por razões políticas e que se sente constantemente perseguido. Ele conhece em sua jornada de fuga um homem que lhe indica um lugar que considera perfeito para ser o seu refúgio: uma ilha isolada no oceano Pacífico. Embarca, então, como clandestino, em um navio que o leva até uma cidade da Indonésia. Lá, através de um bote roubado e seguindo as instruções que lhe foram dadas por aquele homem, consegue chegar com muito esforço à ilha que lhe fora indicada. Antes ele o havia advertido para o fato da ilha ter sido o foco de uma epidemia mortal, depois de nela serem construídas algumas edificações, agora abandonadas.

Assim que consegue desembarcar em umas rochas o bote se perde no mar e o fugitivo passa a viver como um náufrago na parte mais baixa da ilha, numa espécie de pântano (baixios). Quando sai para explorar a ilha e chega a sua parte mais elevada, encontra lá as edificações abandonadas: o que lhe parece ser um museu, uma capela e uma piscina vazia, suja e abandonada. O museu tem uma grande biblioteca e uma sala com equipamento de som, um piano e um biombo onde se fixam mais de vinte espelhos. Nos sótãos há um quarto escondido que tem em seu interior estranhas máquinas e uma bomba para puxar água. Descobre também um aposento recoberto com placas de mármore e com umas arcadas de pedra em forma octogonal. Mas não vê ninguém. Não se sente bem em permanecer naquele estranho ambiente e prefere abandonar o lugar, contentando-se em viver nos baixios.

Uma noite escuta a distancia o som de vozes e de música, que parecem vir das construções. Resolve se aproximar e vê com assombro as silhuetas de pessoas que dançam próximo à piscina. Ele a principio as observa ocultando-se detrás de umas pedras. Vê, então, pessoas até na piscina, homens e mulheres, que com eles está limpa e cheia de água. Ele as escuta falando entre si, caminhando pela ilha, em suma, como se fossem um grupo que ali

² Existem outras vozes narrativas. As expressadas pelo personagem Morel nas folhas datilografadas que o fugitivo descobre e nas opiniões expressadas por um pretenso editor nas notas de rodapé do livro, mas no contexto geral predomina a narrativa do fugitivo, em forma de diário.

estivesse de férias. Uma das pessoas chama sobremaneira a sua atenção. Uma mulher que parece fitá-lo, muito bela, mas que fora isso não demonstra se dar conta de sua presença, assim como as outras, mesmo quando fala com elas. Ele passa a se sentir como se fosse transparente, um fantasma. Escutando as conversas descobre que aquela mulher se chama Faustine. Com o tempo passa a sentir atraído por ela, chegando mesmo a se apaixonar, mas antes conhece também a Morel, que às vezes a acompanha.

Com o passar do tempo o náufrago percebe que as cenas que observa se repetem, inclusive com as mesmas conversas. Ele não encontra resposta para o que está sucedendo e isso é o ponto de partida do mistério, do trânsito contínuo entre a realidade e a alucinação, que pouco a pouco se apodera dele. Ouvindo as conversas, especialmente em uma reunião convocada por Morel, ele descobre que naquele homem está a chave de tudo. Ele é um cientista que conseguiu fazer uma máquina que recupera não apenas as imagens e sons, mas até o tato e a própria solidez das pessoas e as projeta sobre a ilha. Eles se veem como imortais, repetindo para sempre determinados momentos, determinadas ocasiões. Esta máquina tem efeitos destrutivos sobre os corpos, mas parece transferir para os seus respectivos simulacros suas essências como pessoas (ou suas almas), que passam a existir como se estivessem em uma dimensão paralela à nossa, com o cenário recriado da ocasião em que se submeteram ao processo. Ao final do romance o protagonista resolve se submeter a ele, na tentativa de encontrar Faustine, o motivo de sua insana paixão.

O romance, de inegável intertextualidade com *A ilha do doutor Moreau*, de H. G. Wells, tem algo de comum com os relatos de Poe e de Kafka. Sua intrigante narrativa pode ser lida de diversas maneiras e tem servido para diversas adaptações teatrais e cinematográficas. Serviu de inspiração para o filme *L'annèe dernière à Marienbad*, de Alain Resnais, para a série televisiva *Lost* e para o videogame *Myst*. Lembra o artefato *holodeck* da série de ficção-científica *Jornada nas Estrelas*³. Lembra também o filme *Matrix*, pela injunção

³ O *holodeck* utiliza dois subsistemas principais: o de imagens holográficas e o de conversão de matéria. O sistema de imagens holográficas cria ambientes e paisagens realistas. O sistema de conversão de matéria cria os objetos físicos a partir dos suprimentos centrais de matéria-prima da nave. Em condições normais, um participante de uma simulação holográfica no

da realidade virtual com o real. Essas referências atuais para um livro cuja primeira edição é de 1940 atestam, sem dúvida, sua admirável característica imaginativa. O escritor Borges o considerou em seu prólogo como perfeito.

2.2. Bioy Casares e a literatura fantástica

Quanto à narrativa, ela pode ser considerada como pertencente à literatura fantástica, embora também tenha identificação com a de ficção-científica. Cumpre os requisitos postulados por Todorov (1992, 2ª. edição) para a narrativa fantástica insólita, ou seja, parte de um evento estranho no mundo real que leva o narrador e, por extensão, o leitor, a hesitar entre uma explicação racional ou sobrenatural, ou seja, causa-lhe o estranhamento (o surgimento inesperado de pessoas na ilha, dançando junto à piscina, antes vazia e suja e que se torna límpida, permitindo o banho; a dança dessas pessoas em plena tempestade; o comportamento repetido que apresentam; a falta de percepção de sua presença). Há, no entanto, no desenrolar dos acontecimentos, a revelação de uma causa científica para explicar aqueles fatos (a máquina de Morel). Como afirma o próprio Casares (1998, Prólogo), na narrativa fantástica é fundamental o ambiente favorável à sua eclosão, bem como a surpresa (ou o estranhamento) que causa ao surgir, causando a tensão e a dúvida necessária para se desenvolver como tal na mente do leitor. Isso também acontece em *La invención de Morel*. Além disso, ainda de acordo com Casares, torna-se um traço da narrativa fantástica que a explicação dada ao fenômeno não seja uma verdade absoluta, permitindo a dúvida, a hesitação, na admissão de sua veracidade. Algo que também acontece nesse seu romance. É nesse ponto que a sua narrativa se identifica com a ficção-científica, em que

holodeck não deve ser capaz de distinguir um objeto simulado de um real. Pessoas e objetos criados no holodeck não podem ser removidos do ambiente simulado, mesmo que pareçam possuir uma realidade física. Além da capacidade de projetar imagens coloridas estereoscópicas, os holodecks manipulam campos de força em três dimensões para possibilitar aos visitantes “sentir” objetos que na realidade não estão lá. Este estímulo tátil fornece a resposta adequada que alguém esperaria de uma rocha no chão ou uma árvore crescendo numa floresta. Os únicos fatores limitantes ao número e aos tipos de seres e objetos apresentados pelo computador que gerencia o holodeck são memória e tempo para recuperar no simulacro as formas e características físicas requeridas, sejam reais ou imaginárias. Os usuários do holodeck podem programar conforme queiram o holodrama de que vão participar, interagindo com os personagens. O aparelho foi criado para servir de entretenimento de astronautas em longas viagens interestelares e a sua utilização é rigidamente controlada, devido ao risco de causar completa alienação no participante. O assunto tem atraído alguns pesquisadores. Janet H. Murray, em *Hamlet on the holodeck* (1997), faz algumas colocações sobre o futuro da narrativa literária no que chama de *ciberespaço*.

são dadas explicações pseudocientíficas para a ocorrência ou existência de acontecimentos, fatos, máquinas, tecnologias, que o leitor pode supor verdadeiras, ou que venham a se tornar verdadeiras, mas sem ter absoluta certeza. Como disse um expoente desse gênero, Arthur Clark, “qualquer tecnologia suficientemente avançada é indistinguível da magia”. Ora, uma tecnologia como a utilizada para produzir o efeito encontrado na ilha por aquele náufrago se enquadra perfeitamente nessa acepção.

A narrativa de *La invención de Morel* se caracteriza pelo uso constante de figuras retóricas, algo, como assinala Todorov, próprio do discurso fantástico, assim como o relato em primeira pessoa e a estrutura ascendente, com um clímax. O uso de figuras de linguagem se explicaria como uma exigência do próprio enunciado, no qual desempenham papel fundamental na concepção do discurso que trata de algo ausente da realidade. O relato em primeira pessoa se explicaria pela intenção de torná-lo “verdadeiro”, ou seja, como se contado por uma testemunha dos fatos narrados. Além disso, torna o narrador mais próximo do leitor, e isto contribui eficazmente para a produção do efeito da hesitação fantástica sobre o último. Já a estrutura ascendente, com seu indefectível clímax, faz com que a narrativa evolua em um fluxo corrente, causando em um *crescendum continuum* o seu clima de tensão ou suspense. A narrativa tensional, prendendo a atenção do leitor passo a passo, é uma característica comum na literatura fantástica.

3. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

3.1. Sobre a presença do fantástico na narrativa.

As proposições teóricas de Tzvetan Todorov sobre o fantástico literário, inclusive dando-lhe status de gênero, são indispensáveis para qualquer abordagem que se faça sobre o assunto. O arcabouço estruturalista de que se revestem permite uma esquematização capaz de identificar os requisitos deste tipo de expressão literária.

Quanto à classificação em gêneros, a divisão clássica greco-romana, fundamentada por Aristóteles, estabelece três gêneros literários: o épico, o dramático e o lírico. O épico compreendendo a narrativa com temática histórica que é voltada para os feitos heroicos de determinado povo; o narrador conta os fatos passados, apenas observando e relatando os feitos objetivamente. O dramático se prende diretamente à representação de acontecimentos por atores e o lírico, de natureza essencialmente poética, expõe a subjetividade do autor e diz ao leitor do estado emocional do seu “eu-lírico”. Esses gêneros, por sua vez, dividem-se em formas (por exemplo, a tragédia é uma forma do dramático, a comédia é outra). Aristóteles vê como componente essencial em todos eles a *mimesis*, ou seja, todos se baseiam na imitação ou representação da ideia que se tem da natureza (ou realidade) e como fatores diferenciadores os meios de imitação. Ritmo, canto e verso (no caso da poética), os objetos que imitam (no caso da epopeia e da tragédia) e nos modos de imitação (narrativo no caso da epopeia, dramático no caso da tragédia).

Já as proposições teóricas de Todorov sobre gênero literário se enquadram em uma tendência evolutiva ocorrida em sua conceituação. À época do Romantismo se passa a questionar a divisão das obras literárias em compartimentos estanques, sem considerar a evolução histórica a que estavam submetidas (algo que se opunha ao ideal romântico de valorização individualista na criação artística). No início do século XX o Formalismo Russo, influenciado pelos estudos linguísticos de Saussure, admite igualmente a evolução do conceito. Para eles a evolução dos gêneros se daria historicamente tanto na forma como na função (isto é, haveria uma alteração na forma depois que a

antiga esgotasse suas possibilidades de exercer determinada função). Bakhtin, por sua vez, considerava que os elementos que definiriam as condições específicas e as finalidades de um gênero seriam o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional; todos fundidos em um todo que seria o seu enunciado. De certo modo essa concepção contradiz a teoria estruturalista, no sentido de admitir que os conceitos que definiriam um gênero variariam e se expandiriam de acordo com o conjunto de enunciados que apresentassem.

Para Todorov, em conformidade com a teoria estruturalista, os gêneros revelariam traços constitutivos, funcionando como “horizontes de expectativa” para leitores e como “modelos de escritura” para autores. Dessa forma, seriam como pontos de interseção dentro do conjunto geral das literaturas, e se constituiriam no principal objeto dos estudos literários. Sua intenção era encontrar os traços próprios de cada gênero e diferenciar distintos gêneros literários, assim como se faz ao se diferenciar as distintas partes de um organismo vivo em um estudo biológico, que, em seu conjunto, explicariam o seu funcionamento. Apesar de ser cabível a crítica a esse aspecto estruturalista da teoria toдорoviana, inclusive por não considerar a obra de Kafka como possuidora de características do fantástico pelo fato de não se enquadrar exatamente nos seus parâmetros (notadamente *A Metamorfose*), ela é válida no sentido de propor uma taxonomia diferenciadora do fantástico em relação aos outros gêneros.

Quanto às premissas de uma tipologia identificadora do fantástico em literatura, Todorov indica quatro modalidades de narrativa fantástica: insólita, fantástica insólita, fantástica maravilhosa e maravilhosa. Na insólita existe uma explicação racional para um evento incrível, espantoso ou extraordinário (a narrativa já parte dessa premissa), Na fantástica insólita os acontecimentos parecem sobrenaturais ao longo do texto, mas existe uma explicação para eles no final (há dois tipos de explicações para estes acontecimentos que, a primeira vista, parecem sobrenaturais: em um deles pode ser que, na realidade, algo sobrenatural nunca ocorreu, mas foi causado pela imaginação, pela alucinação ou mesmo pela loucura de quem o testemunhou, em outro pode ser que os fenômenos ocorreram, mas existe uma explicação racional ou pseudocientífica para eles). Na fantástica maravilhosa existe a aceitação do

sobrenatural no término da narrativa. Na maravilhosa o sobrenatural não provoca qualquer reação nas personagens ou no leitor, já que se encontra implícito no relato (os contos de fada, por exemplo).

Conforme já assinalado, outro ponto destacado por Todorov na identificação do fantástico é o fato do narrador-protagonista, e demais personagens quando demandados, oscilarem entre uma explicação racional para os acontecimentos sobrenaturais e a admissão de que se trata mesmo de fenômenos que extrapolam os pressupostos científicos conhecidos. Segundo ainda Todorov, esta hesitação deverá também alcançar o leitor para que o discurso fantástico se complete.

Há críticas quanto a este necessário alcance ao leitor. Filipe Furtado (1980) discorda desse pressuposto. Para ele a hesitação do narrador é mais uma consequência de uma ambiguidade construída pelo discurso do texto. Pode ser que haja identificação do leitor com esta ambiguidade pelo fato do texto ser narrado em primeira pessoa, com narrador sendo também protagonista, caracterizado, portanto, como testemunha do fato narrado; mas isso não é condição *sine qua non* para que o fantástico se verifique no relato. Caso não exista, não compromete a ambiguidade entre o natural e o sobrenatural comunicado pelo discurso narrativo (a elaboração por esse discurso do jogo do verossímil, construído e desconstruído sucessivamente, é assinalado por Furtado como um dos fatores responsáveis pela eficácia da transmissão dessa ambiguidade ao leitor). Uma característica discursiva do gênero fantástico e não uma obrigatoriedade de coparticipação do leitor para que se cumpra. Cabe assinalar que existe uma explicação quanto a isso do próprio Todorov (1979, p. 151). Segundo ele, sua referência é pelo leitor implícito, não o real, aquele que de fato lê o romance. Em suas palavras: “é importante precisar desde logo que, assim falando, temos em vista não tal ou tal leitor particular e real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (da mesma forma que está implícita a de seu narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão que os movimentos das personagens”. Grosso modo, seria aproximadamente a mesma situação do narrador-protagonista Riobaldo em *Grande Sertão, Veredas*, de Guimarães Rosa. Ele narra sua história a um interlocutor que está presente, mas cuja voz

não se manifesta explicitamente na narrativa, ou seja, trata-se esse interlocutor de um leitor implícito da obra.

Todorov aponta para outras características identificadoras da narrativa fantástica:

- Emprego exagerado de interrogações, exclamações e reticências que servem para ratificar a hesitação e a ambiguidade da narrativa.
- Utilização preferencial dos personagens pelo imperfeito dos tempos verbais, que expressa o passado inacabado, que não está situado perfeitamente em um contexto de passado ou que possui incerta localização no tempo. Faz parte da estratégia de sugerir ao leitor uma suposta continuidade das ações e ocorrências verbalizadas, de modo a suscitar no leitor um questionamento sobre o posicionamento do personagem em relação ao narrador e ao fato narrado. Dessa forma a ambiguidade é instaurada na narrativa como mecanismo de indeterminação do posicionamento correto do narrador em relação ao momento em que se desenvolve a ação. De acordo com Todorov, o imperfeito introduz uma distância entre o personagem e o narrador, de modo que não conhecemos a posição desse último quando ao que é narrado. Dá a entender que não é o pensamento do narrador, mas do personagem.
- Certos tipos de modalizadores, como *talvez*, *quem sabe*, *não tenho certeza*, *julguei ter visto*, *cheguei a imaginar*, entre outros. Tais modalizadores têm a função de transmitir a dúvida sobre a ocorrência real ou não dos fatos sobrenaturais narrados, faz parte da construção do discurso ambíguo que pretende atingir ao leitor.

3.2. Sobre a tradução literária.

Um dos pressupostos teóricos a ser lembrado é o dos polissistemas, fundado por Even-Zohar e desenvolvido depois por Gideon-Toury, especificamente no que se refere ao fato de se levar em conta o receptor do processo tradutório, e não apenas o polo emissor. Para Toury, as traduções são fenômenos que se realizam na cultura de chegada, lugar em que adquirem sua identidade como obra literária. De acordo com isso, as traduções literárias

envolvem não apenas o processo tradutório, mas também o contexto histórico e a recepção que terão na nova cultura. Concebe-se através desse ponto de vista a tradução como resultado de escolhas e estratégias adotadas dentro de um sistema de comunicação que leva em conta as duas partes envolvidas no processo. Um processo tradutório que não desvirtue o texto original, mas que também não o apresente como resultado de um conjunto de frases exógenas à cultura de chegada, muitas vezes desconexas. Claro que neste aspecto não se pode falar em tradução especular, mas em tradução que também compreenda, dependendo do contexto original, uma reescritura consciente na passagem de um sistema literário para outro. Tradução que envolva o cuidado com a seleção das novas palavras substituintes, com a estrutura gramatical sucedânea, dando a devida atenção às expressões estilísticas e formais, à modalidade utilizada, aos níveis de linguagem, etc., de modo a preservar o sentido do texto original, isto é, tendo a preocupação de entender exatamente o que o autor quis dizer na língua de partida para em seguida trazer isso para o texto traduzido, nem sempre com as mesmas palavras ou até com a mesma unidade fraseológica, mas sem prejudicar o entendimento que teve sobre o pensamento do autor quando ele as utilizou no texto original. Cabe assinalar a importância que adquire nesse processo o ato de interpretação do tradutor.

Constituem-se também como pressupostos teóricos para o projeto as colocações do livro *Oficina de Tradução: a teoria na prática*, de Rosemary Arrojo, no que se refere às relações entre o texto original e o traduzido. Inicialmente a autora comenta a posição tradicional sobre a tradução, que pressupõe o texto original como objeto estável, “de contornos absolutamente claros”, que pode ser transportado na íntegra. Em assim sendo, a função do tradutor se reduziria a “transportar a carga de significados” contida no texto original, mas sem interferir nela, sem “interpretá-la”. Esta visão é criticada, devido às suas limitações. Para que isso fosse possível seria necessária a existência de uma linguagem capaz de neutralizar “completamente as ambiguidades, os duplos sentidos, as variações de interpretação, as mudanças de sentido trazidas pelo tempo ou pelo contexto”, o quê, pela própria característica das línguas, por suas naturais idiossincrasias, é algo perfeitamente utópico. Portanto, o texto original não se constitui em “um

receptáculo de conteúdos estáveis e mantidos sobre controle, que podem ser repetidos na íntegra”, devendo, por conta disso, “ser abordado através de uma *leitura* ou *interpretação*”. A tradução nunca será perfeitamente fiel ao original em razão das limitações linguísticas, mas será fiel ao que consideramos ser o original, “àquilo que consideramos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será (...) sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos”. Por conta disso a tradução é “uma atividade essencialmente produtora de significados”, pois, conclui Arrojo, “se traduzir dependesse simplesmente de decorar algumas regras e de conhecer uma língua estrangeira, há muito tempo as máquinas de traduzir já teriam conseguido substituir o homem”.

Outros pressupostos teóricos a serem lembrados estão inseridos em algumas colocações de quatro autores citados no livro *Literatura Comparada* (1998) de Tania Franco Carvalhal. São eles:

- Dionys Duricin, teórico estruturalista, distingue na literatura comparada as estratégias integradoras, que seriam a imitação, a adaptação, o empréstimo ou o decalque, das estratégias diferenciadoras, como a paródia, a sátira, a caricatura. Para Duricin as relações estabelecidas entre os textos seriam não apenas de ordem lexical, mas entre sistemas e subsistemas literários, governados por certas normas e tendências (estéticas, culturais, etc.). Disso se conclui que, em termos literários, o que pode funcionar muito bem em determinada língua, pode não funcionar do mesmo modo em outra, sendo necessária uma adequação.
- Yuri Tynianov, integrante do formalismo russo, alerta para o fato de que “um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes”, o que nos leva a pensar que um termo retirado de seu contexto original para integrar outro contexto na língua de chegada pode não apresentar a mesma função original. Um fato que não pode ser ignorado na tradução.
- Julia Kristeva com sua noção de intertextualidade, inspirada em Bakhtin, defende a produtividade dos textos, a relação que tramam entre si. A intertextualidade marca a presença de um texto em outro (através da

assimilação, da apropriação, da referência, da influência, dos procedimentos de imitação, da paráfrase, da paródia, etc.). A partir dessa conceituação, do contínuo diálogo entre os textos, o que antes era entendido como uma relação de dependência de um texto ao seu predecessor passa a ser entendida como um procedimento natural e permanente de reescritura dos textos.

- Jorge Luis Borges, que não poderia estar ausente desta seleção, inclusive por sua próxima amizade com Bioy Casares. Para Borges uma tradução poderia acrescentar algo mais ao texto que lhe deu origem, uma nova visão, exercendo assim papel fundamental na expansão do horizonte de alcance da obra, desconstruindo o paradigma de obra imutável ao longo de seu deslocamento no tempo, que necessita ser preservada como se fora uma estátua ou uma pintura, e adotando a releitura como fator de atualização e relativização do texto original.

Por último, em contraponto com os pressupostos citados, de modo a não se configurar somente o espectro de determinada tendência nos estudos teóricos, lembro alguns princípios defendidos por Eugene Nida, teórico considerado como pertencente a ala conservadora dos estudos sobre tradução.

Eugene Nida divide seu modelo de tradução em dois eixos: o da equivalência formal e o da equivalência dinâmica. A formal preocupa-se com o conteúdo e a forma da mensagem na língua de partida e com a manutenção desses elementos na língua de chegada. A dinâmica, além disso, preocupa-se com a naturalidade de expressão que possa ser conseguida na língua de chegada para a transmissão desses elementos. A equivalência dinâmica não implica equivalência palavra por palavra. A tradução consiste em produzir na língua de chegada o equivalente natural mais próximo possível da mensagem expressada na língua de origem, em primeiro lugar no que se refere à significação, em seguida ao estilo. Nida é a favor da tradução dinâmica. Alerta para o fato das palavras não serem compreendidas corretamente se isoladas dos fenômenos culturais em que se inserem. Ele estabelece alguns parâmetros para a tradução dinâmica:

- A resposta provocada no receptor deve ser similar à reação original da mensagem por parte dos receptores originais.
- Existem diferentes níveis de compreensão e percepção. Há de se adequar a mensagem ao público receptor a que se destina.
- Não se devem forçar as estruturas formais de uma língua sobre outra, mas fazer as substituições necessárias para reproduzir a mesma mensagem segundo os modelos estruturais da língua do receptor.

Muitos outros pontos das propostas para a tradução feitas por Nida merecem reparos. Estes, no entanto, revelam consistência na análise do processo tradutório e são geralmente os praticados pelos tradutores que não se aventuram a ousadas reescrituras do texto original. Comento apenas a busca de equivalentes que repitam o estilo do autor, mesmo sendo algo que fica em condição secundária à busca de significantes.

O estilo, em sua acepção de modo pessoal do escritor se manifestar em determinado idioma (através de escolhas linguísticas, recorrentes, preferenciais e distintivas) funciona como uma impressão digital de sua escritura. Pode ser tanto pela maneira de como se expressa poeticamente ou através dos hábitos linguísticos que repete em sua escritura, seja de forma consciente ou inconsciente. Eles marcam o seu estilo, que eventualmente pode se tornar um dos fatores de sua legitimação como escritor, caso de agrado de uma comunidade prestigiada de leitores (o estilo de Guimarães Rosa é um exemplo disso). Caberia então ao tradutor, na visão de Nida, a problemática missão de reproduzir da maneira mais impessoal possível o estilo do autor. A reprodução completa é aparentemente impossível (Borges tem um conto que satiriza bem essa situação: *Pierre Menard, autor de Quixote*. Nele, mesmo a reprodução *ipsis literis* do original de Cervantes se mostra, afinal, com características que a identificam com o estilo de Menard). Na verdade, a tradução é essencialmente um processo dialógico e a voz do tradutor fatalmente irá aparecer, nem que seja de forma inconsciente. Ela pode até ser minimizada e a repetição do estilo de outrem, embora nunca plena, pode ser conseguida, pelos menos em suas partes marcantes, de molde ao leitor poder identificar traços que caracterizam o estilo do autor, notadamente nas referências poéticas e nos hábitos linguísticos reconhecidos.

3.3. Sobre a retradução

Levando-se em conta que a tradução feita pelo autor desse projeto é uma retradução, já que existem outras traduções da mesma obra em português, torna-se importante apresentar teóricos e seus respectivos pressupostos, no sentido de justificar a reescritura, bem como de situá-la em relação ao tradutor.

De acordo com Antoine Berman, em seu artigo *La retraduction comme espace de la traduction* (1990), as traduções seriam complementadas pelas retraduições em relação ao texto original, isto porque toda tradução envolve uma incompletude por ser incapaz de contemplar a plenitude da obra literária. As diversas retraduições, em seu conjunto, aproximar-se-iam dessa plenitude.

Para Berman as traduções envelhecem por possuírem uma dimensão temporal, o que não aconteceria somente com o texto original, que se manteria jovem para sempre. Isto quer dizer que as traduções correspondem a um determinado momento histórico e cultural de suas recepções na língua de chegada. Daí a necessidade de retraduições para atualizá-las. Cabe assinalar que nessa renovação não está implícita uma valoração, mas apenas a constatação de que a linguagem da primeira tradução está envelhecida e que necessita ser renovada. Outro detalhe a destacar na linha de pensamento seguida por Berman é o fato de se perceber diferenças de sentido entre as traduções e as retraduições de uma obra. Algo que tanto pode ser devido ao tempo decorrido entre as duas traduções como a proximidades diferentes em relação ao texto original.

Outro teórico, Yves Gambier, em seu artigo *La retraduction, retour et détour* (1994), refuta essa ideia da eterna jovialidade do texto de uma obra literária. Para ele é ilusório se considerar a retradução como um resgate de seu verdadeiro significado ou em sua imutabilidade. Assim como as suas traduções, ele também variaria ao longo do tempo pelos mesmos motivos. Este autor destaca como possível razão para as retraduições o fato de não apenas atualizar a linguagem do texto de uma obra literária, mas, e principalmente, permitir visibilidade a partes esquecidas ou negligenciadas desse texto em traduções anteriores.

Evidentemente que a retradução ocupa um lugar privilegiado. A ela será mais fácil, já que conta com uma predecessora, a busca de uma linguagem mais solta, de um texto mais claro, mais fluente, que não se prenda tanto ao texto original. Poderá identificar pequenos erros de interpretação e de léxico da primeira e corrigi-los, ou não. De qualquer forma, será sempre uma releitura do texto original e em cada releitura se poderá perceber novas nuances nesse texto. A função da retradução, portanto, não seria a de apagamento da que lhe precede, mas de acrescentar outra visão interpretativa ao conjunto de traduções existentes sobre a obra literária.

Jorge L. Borges não escreveu especificamente sobre a retradução, mas através de seus escritos se pode deduzir seu pensamento sobre elas. Segundo ele, traduzir é um modo de ler, e ler é interpretar e reconstruir um texto. Assim, cada tradutor fornece a sua particular visão sobre a obra que traduz. Nessa linha, Borges considera que as melhores traduções não são as que apenas restabelecem o significado ou as palavras do texto original, mas as que estão mais bem escritas, as que permitem uma leitura mais prazerosa. No entanto, apesar de sua concepção de uma tradução menos atrelada ao texto original, que permita diversas interpretações de uma mesma obra, ele tem a percepção de que determinados limites têm que ser levados em conta. A propósito da mudança do título de um romance que trouxe como consequência o desvirtuamento da ideia expressa no título original, ele comenta que o tradutor não deveria se sentir no direito de mudá-lo. Com isto ele dá a entender que o sentido que o autor busca transmitir em sua obra deve ser respeitado, não deve ser alterado, mas a maneira como faz isso nem tanto.

Conforme uma das fixações de Borges, a que tem pelos espelhos, as traduções de uma mesma obra seriam como inúmeros reflexos de uma mesma imagem, variadas, como se fossem vistas através de um caleidoscópio. Segundo ele, não existe obra definitiva e as retraduições seriam a prova disso, cada uma como uma nova versão entre as infinitas possibilidades de leitura que pode apresentar, ou, em suas palavras, resultados de “um largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis” (1972, p. 239), que, em certos casos, poderiam até superar seus originais.

4. ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES

4.1. Sobre as traduções e a metodologia a ser utilizada nas análises.

Não se trata aqui de verificar qual é a melhor tradução e nem a tradução apresentada pretende substituir a já existente. Trata-se apenas de uma reescritura, conforme a visão que se tem dela nos pressupostos apresentados.

Considerou-se para isso a tradução de Vera Neves Pedroso (1974) e a tradução do autor desse projeto, ambas compreendendo apenas o texto selecionado da obra *La Invención de Morel* que vai de sua página 17 à 70 (parcialmente).

Vera Neves Pedroso (1933-1981), que também assinou algumas traduções como Primavera das Neves, foi uma tradutora, jornalista e escritora portuguesa radicada no Brasil. Veio para o Brasil em 1942 e formou-se em Línguas Germânicas pela Universidade do Brasil, antigo nome da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez traduções de diversos autores, entre eles, Bioy Casares (*A máquina fantástica* e *Diário da Guerra do Porco*), Arthur Clarke (*O fim da infância*), Julio Verne (*Viagem ao centro da Terra*), Lewis Carroll (*Alice no país das maravilhas*), William Styron (*A escolha de Sofia*) e Emiy Brontë (*O morro dos ventos uivantes*). Faleceu no Rio de Janeiro.

O estudo comparativo, que envolve a análise da estrutura léxica e semântica e as soluções interpretativas encontradas nos trechos selecionados das duas traduções, tem o objetivo de assinalar como o imaginário indicado pela expressão original é modulado dentro de espaços em que predomina o pensamento e a sensibilidade literária do tradutor, ou seja, objetiva a análise das variações entre as duas traduções que tanto podem se aproximar da conservação, dentro do possível, da literalidade do texto original ou de sua adaptação a outra realidade linguística e cultural, isto dentro da concepção de tradução como resultado de escolhas e estratégias adotadas dentro de um sistema de comunicação que envolve desde a escolha do título do texto traduzido e perpassa pela escolha substitutiva de palavras, de unidades fraseológicas, de estruturas gramaticais, estilísticas e formais, de modalidades de discurso, de neologismos; enfim, de todas as peculiaridades que fazem

parte da reescritura de um texto em outro idioma, condicionada, ainda, às características próprias de cada tradutor, ao seu modo de se expressar, à sua formação.

A metodologia utilizada na análise comparativa entre a tradução escolhida e a tradução do formando também compreende estratégias de tradução que se enquadrem nos modelos propostos por Chesterman (1997), que podem ser de ordem sintática, semântica ou pragmática. São as seguintes:

Estratégias de ordem sintática:

- A tradução literal: situa-se o mais próximo possível da estrutura gramatical do texto de origem.
- O empréstimo (importação da palavra, com ou sem adaptação ortográfica) e o calque (tradução do empréstimo).
- A transposição: envolve qualquer mudança de classe de palavra; de substantivo para verbo, de adjetivo para advérbio.
- Os deslocamentos de unidades: tradução de unidades do texto de origem, como morfema, palavra, frase, oração, período, parágrafo, traduzidas como unidades diferentes no texto de chegada (enquadrariam-se nessa estratégia, por exemplo, a alteração de superlativos por advérbios correspondentes, seguidos pelos respectivos adjetivos).
- A mudança estrutural da frase ou da oração: mudanças ao nível da frase ou da oração, que pode ser de número, exatidão, pessoa, tempo ou modo verbal, feita de modo a alterar a estrutura constituinte original.
- A mudança estrutural do período: relaciona-se à mudança de estrutura de frases e orações que integram o período, na busca de encadeamento lógico em sua tradução.
- A mudança de coesão: relaciona-se à mudança da referência intratextual, através de elipses, substituições, pronominalizações, repetições anafóricas ou catafóricas, à inserção ou retirada de conectores.

- A mudança de esquema: alteração dos esquemas retóricos originais, tais como encadeamento das orações, pleonasmos, aliteraões, ritmos e métricas, por outros no texto de chegada.

Estratégias de ordem semântica:

- Tradução por sinonímia: tradução por sinônimo ou termo que mais se aproxima do significado do original.
- Tradução por antonímia: tradução pelo antônimo combinado com um elemento de negação.
- Tradução por hiponímia ou hiperonímia: mudança na relação hiponímia ou hiperonímia do termo constante no texto original.
- Tradução por conversão: mudança por estruturas, geralmente verbais, que expressam a mesma ideia da estrutura original.
- Tradução por mudança de abstração: mudança de termo abstrato de significado próprio na língua de partida por outro que tenha a mesma função na língua de chegada.
- Tradução por mudança de distribuição: expansão ou compressão de itens dos mesmos elementos semânticos constantes no texto original. Por esse motivo o texto de chegada se mostra maior ou menor do que o de partida).
- Tradução por mudança de ênfase: altera a ênfase atribuída a determinado elemento semântico no texto original.
- Tradução por paráfrase: voltada mais para a versão do que propriamente para a tradução do texto original.
- Tradução por mudança de tropos: envolve a tradução de um tropo por outro equivalente, reconhecido na língua de chegada. Tropos são figuras de linguagem nas quais ocorre mudança de significado dos termos das quais se originam, seja em nível da palavra ou da ideia que transmitem.

- Tradução por outras mudanças semânticas: por modalizações, pelo uso de diminutivos, pela mudança de localização dêitica, por nuances semânticas.

Estratégias de ordem pragmática:

- Tradução por filtragem cultural: envolve a naturalização (domesticação, adaptação), em oposição à estrangeirização.
- Tradução por mudança de explicitação: maior ou menor grau de informação explícita, ou implícita.
- Tradução por mudança de informação: adição ou omissão de informação no texto de chegada.
- Tradução por mudança interpessoal: altera o nível de formalidade (formal/informal), de envolvimento do autor ou mudança na sua relação entre texto e o leitor. Reflete a interferência do tradutor nessas relações.
- Tradução por mudança de elocução: mudança do modo e tempo verbal. Compartilhada por outras estratégias.
- Tradução por mudança de coerência: alteração na organização lógica do texto de origem, de modo a adequá-lo à estrutura de desenvolvimento lógico que é própria da língua de chegada.
- Tradução parcial: resumo, resenha, transcrição, sinopse, etc.
- Tradução com mudança de visibilidade do tradutor: caracterizada por realce de sua presença no texto traduzido. Através, por exemplo, da colocação de um pouco de sua verve no texto da tradução ou de sua manifestação em notas de rodapé.
- Tradução através de outras mudanças pragmáticas: reedição de textos originais mal elaborados, mudanças na apresentação gráfica do texto, versão atualizada de textos antigos.

4.2. Excertos do texto original e das respectivas traduções com comentários.

Siglas utilizadas:

TO: texto original

TT1: tradução de Vera Neves Pedroso.

TT2: Tradução do autor do projeto final de graduação.

Os grifos nos exemplos foram colocados pelo autor do projeto final, no propósito de melhor visualização de seus respectivos comentários.

Exemplo 1:

O que inicialmente chama a atenção em TT1 é a mudança no título do livro. O primeiro contato do leitor com uma obra se dá através de seu título. É a primeira referência de um livro e também sua propaganda. Pode aproximá-lo ou não do leitor. Daí o cuidado que as editoras têm com este detalhe.

A tradução literal do título do livro é *A Invenção de Morel*. Em TT1 ele foi alterado para *A Máquina Fantástica*. Em que pese ser uma boa estratégia de mercado apresentar um título com um poder atrativo maior, já que o nome Morel não deve significar muito ao leitor comum, a mudança feita tira do título original uma fundamental referência, que é a que remete ao livro *A ilha do doutor Moreau*, de H. G. Wells. Notar a similaridade: um naufrago, uma ilha, o nome parecido⁴. No entanto, o novo título também tem a sua referência. Ao qualificar a máquina de fantástica ele já indica ao leitor um romance que se insere nesta temática.

⁴ Ana Claudia A. Martins verifica este detalhe em seu interessante livro “Morus, Moreau, Morel: a ilha como espaço da utopia” (2007). A autora analisa a intertextualidade existente entre as duas obras e a estende até “A Utopia” de Thomas Morus. Como assinala a contracapa de seu livro: “As relações entre a obra inaugural do utopismo moderno – *A Utopia*, de Thomas Morus – e outras duas obras literárias herdeiras na longa tradição utópica do pensamento ocidental – *A ilha do Dr. Moreau*, do inglês H. G. Wells, e *A invenção de Morel*, do argentino Adolfo Bioy Casares – são, nesse estudo, o fio condutor através do qual a ilha como espaço da utopia se torna objeto de investigação. De Morus ao Morel de Bioy Casares, passando pelo sinistro Dr. Moreau de Wells, constrói-se o enigma do próprio caráter da utopia, de suas funções simultaneamente interpretativas e especulativas, além dos aparatos discursivos com os quais se revestiu em diferentes textos e contextos”.

Exemplo 2:

TO: a pantanos que el mar suprime una vez por semana. (p. 17)

TT1: a pântanos, que o mar suprime uma vez por semana. (p. 13)

TT2: aos pântanos que o mar recobre uma vez por semana. (p. 1)

Em que pese ser uma tradução literal de *suprime* em TT1, o mar não suprime o pântano. Ele apenas o recobre com a maré alta, como consta em TT2. Além disso, o uso da vírgula em TT1 é desnecessário. Trata-se em TT2 de uma estratégia de tradução de ordem semântica em que existe uma mudança de tropo, de modo a deixar a frase coerente no texto de chegada sem alterar o sentido pretendido pela frase original.

Exemplo 3:

TO: Viendo los edificios pensaba lo que habría costado traer esas piedras, lo fácil que hubiera sido levantar un horno de ladrillos (p. 19).

TT1: Vendo os edifícios, pensei no que teria custado trazer essas pedras, o fácil que teria sido fazer uma olaria, fabricar tijolos (p. 15).

TT2: Vendo os edifícios pensava na dificuldade de trazer essas pedras e como teria sido mais fácil construir um forno de tijolos. (p. 2)

Uma olaria não é o mesmo que um forno de tijolos. A olaria para funcionar precisa ter equipamentos que são utilizados na extração da argila, meios de transporte para transportar a matéria-prima até a linha de produção, misturadores, laminadores, maromba, caldeira, fornos, operários, etc. Um forno de tijolos é apenas um equipamento de uma olaria. Talvez fosse até mais adequado se ter uma olaria no local, mas isso é uma inferência do tradutor sobre o texto original. O autor, através do narrador-protagonista, refere-se explicitamente a um “horno de ladrillos”, traduzido literalmente por “forno de tijolos” em TT2. Uma opção de tradução mais adequada caso considerarmos como relevante a sua estrita proximidade com o texto original.

Exemplo 4:

TO: (...); pero aquí no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo. (p. 20)

TT1: (...); mas não se trata de alucinações nem de imagens: são pessoas verdadeiras, pelo menos tão verdadeiras quanto eu. (p. 15)

TT2: (...); mas aqui não há alucinações nem imagens; há pessoas de fato, pelo menos tão reais quanto eu. (p. 2)

Em TT1 como em TT2 se traduz *hombres* por *personas*. Mais adequado, tendo em vista que entre as personas que o narrador-protagonista passa a ver na ilha existem homens e mulheres. Em TT1 a tradução de *verdaderos* é por *verdadeiras*, uma tradução literal em que apenas se muda o gênero. Repete, assim, uma ambiguidade que vem do texto original. A referência a *personas verdaderas* transmite geralmente a ideia de pessoas sinceras, honestas, de bom caráter. Em TT2 essa ambiguidade desaparece, pois o verbo haver no sentido de existir é complementado pela locução adverbial *de fato*, que indica que as pessoas estão realmente na ilha, isto é, que do ponto de vista do narrador apresentam existência real e não fictícia. A substituição de *verdaderos* por *reais* se deve a ter este termo uma maior referência com a ideia de realidade.

Exemplo 5:

TO: En este juego de mirarlos hay peligro (p. 20).

TT1: Neste intento de observá-los há perigo (p. 16).

TT2: Nesse jogo de olhá-los há perigo. (p. 3)

A troca de *juego* por *intento* em TT1 não parece adequada. Jogar no é o mesmo que intentar, nem olhar é o mesmo que observar. Existe um sentido de ação diferente nesses verbos. Lúdico em *jogar*, intencional em

intentar, descompromissado em *olhar* e olhar criticamente em *observar*. Uma opção que poderia ser considerada mais adequada estaria em TT2, em que os significados expressados pelos verbos originais são mantidos por seus equivalentes em português.

Exemplo 6:

TO: Segundo: por el peligro de que me sorprendan mirándolos o en la primer visita que hagan a esta zona; si quiero evitarlo debo construir guaridas ocultas en los matorrales . (p. 21)

TT1: segundo, pelo perigo de que me surpreendam olhando-os, ou na primeira visita que façam a esta zona; se quiser evitar isso, terei de construir guaritas ocultas nos matagais. (p. 16)

TT2: Segundo: pelo perigo de que me surpreendam ao olhá-los ou na primeira visita que façam a esta parte da ilha; para evitar isso devo construir refúgios que fiquem ocultos nos matagais. (p. 3).

A tradução literal de *zona* em TT1 é válida, pois também tem o significado de parte de uma determinada região em português. A escolha somente se torna discutível se for considerada a maneira como esta palavra também é entendida em nosso idioma, de bordel, de lugar da prática de meretrício. Trata-se de uma questão cultural o fato dela também ter este registro baixo. A se considerar assim, a escolha em TT2 de tradução por “a esta parte da ilha” se mostra interessante por levar em conta o fator cultural na recepção da tradução. Tem ainda a vantagem de localizar melhor o lugar pela inclusão da referência “da ilha”. A tradução em TT1 de *guaridas* por *guaritas* não está bem. Em português guarita é um abrigo para sentinelas. Já em espanhol, segundo o dicionário da Real Academia Espanhola, entende-se por guarida um lugar de refúgio, utilizado como proteção de ataque ou perigo. Tem o significado também de amparo, de guarida, como em português (por exemplo: dar guarida a alguém). Portanto, em TT2 a tradução de *guaridas* por *refúgios* se mostra mais adequada.

Exemplo 7

TO: Hendiduras en el tronco de los árboles son la contabilidad de los días; (p. 22)

TT1: Uso cortes no tronco das árvores para meu controle; (p. 17)

TT2: Cortes no tronco das árvores são a contabilidade dos dias; (p. 3)

Trata-se em TT1 de uma tradução livre para “son la contabilidad de los dias”. No entanto, “para meu controle” perde a referência feita pela oração original aos dias que serão contabilizados. Sendo possível a tradução literal sem nenhum problema de ordem lexical, não há motivo para se modificar o texto original. Quanto a isso, a tradução em TT2 se mostra mais adequada.

Exemplo 8:

TO: Del comerciante de alfombras Dalmacio Ombrellieri (calle Hiderabad, 21, suburbio de ramkrishnapur, Calcuta), podrán ustedes obtener más precisiones.

TT1: Do comerciante de tapetes Dalmacio Ombrellieri (rua Hiderabad, 21, subúrbio de Ramkrishnapur, Calcuta), poderão os leitores obter mais dados. (p. 17)

TT2: Do comerciante de tapetes Dalmacio Ombrellieri (rua Hiderabad, 21, subúrbio de Ramkrishnapur, Calcuta), poderão obter informações mais precisas. (p. 4)

Quando o narrador se utiliza de *ustedes* (senhores) é como se estivesse se dirigindo diretamente aos eventuais leitores de seu diário, e isso cria como que uma cumplicidade no desenvolvimento da narrativa. É bom frisar isso, pois, segundo Todorov, esta é uma das técnicas utilizadas neste tipo de narrativa para se produzir nela o efeito do fantástico. A tradução em TT1 de *ustedes* (senhores), tratamento em segunda pessoa do plural, por

“os leitores”, tratamento mais impessoal, provoca um distanciamento maior, o que pode interferir no efeito buscado. Em TT2 se optou por omitir o termo *ustedes*, deixando-o apenas implícito pela conjugação verbal. Deste modo não se especifica em português o sexo do destinatário da comunicação (que tanto pode ser um leitor quanto uma leitora) e se mantém o efeito presente no texto original.

Exemplo 9:

TO: Siento con desagrado que este papel se transforma en testamento. Si debo resignarme a eso, he de procurar que mis afirmaciones puedan comprobarse; de modo que nadie, por encontrarme alguna vez sospechoso de falsedad, crea que miento al decir que me han condenado injustamente. Pondré este informe bajo la divisa de Leonardo —*Ostinato rigore*— e intentaré seguirla. (p. 22)

TT1: Sinto, com desagrado, que este papel está se transformando em testamento. Se tenho de me resignar a isso, preciso fazer com que as minhas afirmações possam se comprovar, de modo que ninguém possa me julgar alguma vez suspeito de falsidade e pensar que minto ao dizer que fui condenado injustamente. Adotarei a divisa de Leonardo — *Ostinato rigore* — e procurarei segui-la. (p. 17)

TT2: Sinto com desagrado que o papel que escrevo se transforma em testamento. Caso me resigne a isso, hei de procurar com que minhas afirmações possam ser comprovadas, de modo que ninguém, por suspeitar da falsidade de meu relato, julgue que minto ao dizer que me condenaram injustamente. Colocarei esta minha intenção sob a divisa de Leonardo – *Ostinato rigore* – e tentarei segui-la. (p. 4)

Em TT1 houve a supressão da intenção expressada pelo narrador em procurar que suas afirmação possam ser comprovadas, mantendo esse propósito sob a divisa de Leonardo, ou seja, rigorosamente. Em TT2 se manteve esta ideia. Por mais flexíveis que sejam as teorias que falam em uma nova reescritura do texto, a manutenção da intenção do autor ao escrever o seu texto deve ser considerada, mesmo que seja com outras palavras. Por conta disso, a tradução em TT2 é a preferível.

Exemplo 10:

TO: La *Defensa ante Sobrevivientes* no dejará dudas: como en la realidad, en la memoria de los hombres –donde a lo mejor está el cielo– Ombrellieri habrá sido caritativo con un prójimo injustamente perseguido y, hasta el último recuerdo en que aparezca, lo tratarán con benevolencia. (p. 22-23)

TT1: A *Defesa Perante Sobreviventes* não deixará dúvidas: como, na realidade, na memória dos homens – onde porventura está o céu – Ombrellieri terá sido caridoso para com um semelhante injustamente perseguido e, até a última recordação que tenha dele, o tratarão com benevolência. (p. 17-18)

TT2: A *Defesa perante Sobreviventes* não deixará dúvidas: registrará na memória dos homens – onde ao melhor está destinado o céu – que Ombrellieri se mostrou caridoso para com um próximo injustamente perseguido. Até a última lembrança que se tenha dele permanecerá esse seu gesto de boa vontade, e por conta disso deverá ser tratado com benevolência. (p. 4)

Em TT2 se procurou dar coerência ao discurso do texto original, ou seja, à intenção do narrador em registrar no livro que pretende escrever o gesto de boa vontade realizado por Ombrellieri, de modo que permaneça na memória dos homens, e que, por conta disso, eles o tratem com benevolência até o seu esquecimento. Em TT1 se mantém o discurso um tanto confuso do texto original na frase “na memória dos homens – onde por acaso está o céu”, e na frase final “até a última recordação que tenha dele, o tratarão com benevolência” (refere-se ao tratamento que os homens lhe darão, mas a construção do texto não é clara, já que a menção anterior é à memória dos homens e não aos homens). Trata-se em TT2 de uma estratégia de tradução de ordem pragmática por mudança de coerência.

Exemplo 11:

TO: En la parte alta de la isla, que tiene cuatro barrancas pastosas (hay rocas en las barrancas del oeste), están el museo, la capilla, la pileta de natación. Las tres construcciones son modernas, angulares, lisas, de piedra sin pulir. La piedra, como tantas veces, parece una mala imitación y no armoniza perfectamente con el estilo. (p. 24)

TT1: Na parte alta da ilha, que tem quatro barrancos cobertos de capim (nos barrancos de oeste há pedras), estão o museu, a capela e a piscina. As três construções são modernas, angulares, lisas, de pedra bruta. Como tantas vezes acontece, a pedra parece uma imitação mal feita e não harmoniza perfeitamente com o estilo. (p. 19)

TT2: Na parte alta da ilha, que se assenta sobre quatro barrancos cobertos de capim (há rochas nos barrancos do oeste), estão o museu, a capela, a piscina. As três construções são modernas, angulares, lisas, de pedra sem polimento. O tipo de pedra utilizada, como tantas vezes acontece, parece uma imitação malfeita desse material e não se harmoniza perfeitamente com o estilo da construção. (p. 5)

Em TT1 se traduziu *rocas* por *pedras*. Segundo o dicionário de língua espanhola Señas, *roca* significa *rocha*, como em TT2 e não *pedra*, como em TT1. Em TT2 se especifica “o tipo de pedra utilizada” e mais à frente se faz a referencia anafórica “desse material”. Tanto em TT1 como em TT2 houve acréscimo do verbo acontecer (presente do indicativo, 3ª. pessoa, singular) após a expressão “como tantas vezes”. Em TT2 há o acréscimo do referente “da construção” ao estilo. O que se percebe em TT1 e mais em TT2 é a tendência no ato de traduzir de se deixar mais claro ao leitor o texto traduzido, seja através de acréscimos identificadores, seja através de elementos anafóricos. Classifica-se esta estratégia como de ordem pragmática por adição de explicitação. Notar que por conta dela o texto traduzido tende a ser mais extenso do que o de origem. A esse respeito,

Rocha e Camargo⁵ assinalam o seguinte: “no que tange às características de tradução, observou-se maior número de palavras no TC (texto de chegada). Segundo Toury (1991) e Baker (1993), essa é uma tendência que ocorre em eventos mediados como é o caso da tradução, uma vez que o próprio ato de traduzir e a necessidade de se comunicar na linguagem traduzida indicam padrões específicos de TT (textos traduzidos). Além disso, foram identificadas algumas evidências referentes à explicitação, principalmente, pela recuperação de passagens (palavras, expressões, cenas, significados, etc.) dentro da linguagem clariciana”.

Exemplo 12:

TO: Tiene un hall con bibliotecas inagotables y deficientes: no hay más que novelas, poesía, teatro (si no se cuenta un librito —Belidor: Travaux – Le Moulin Perse – París, 1937— que estaba sobre una repisa de mármol verde y ahora abulta un bolsillo de estos jirones de pantalón que llevo puestos. Lo tomé porque el nombre “Belidor” me pareció extraño y porque me pregunté si el capítulo *Moulin Perse* no explicaría ese molino que hay en los bajos). Recorrí los estantes buscando ayuda para ciertas investigaciones que el proceso interrumpió (...). (p. 25)

TT1: Tem um salão com estantes abundantes mas deficientes: não há senão novelas, poesia, teatro (excetuando-se um livrinho — Belidor: *Travaux* — *Le Moulin Perse* — Paris, 1937 — que estava sobre um console de mármore verde e agora recheia um bolso destes farrapos de calça que visto. Tirei-o porque o nome Belidor me pareceu estranho e porque me perguntei se o capítulo *Moulin Perse* não explicaria a existência desse moinho que há nos baixios). Percorri as estantes, procurando ajuda para certas investigações que o processo interrompeu (...). (p. 19-20)

TT2: Tem um salão de entrada com estantes repletas de livros, mas deficientes de variedade. Nelas apenas encontrei romances, livros de poesia e de teatro (à exceção de um livrinho – Belidor: *Travaux* - *Le Moulin Perse* –

⁵ ROCHA, Celso Fernando; CAMARGO, Diva Cardoso. Tendências à explicitação em *A Legião Estrangeira* traduzido para o inglês com o título *The Foreign Legion* por Giovanni Pontiero. Acta Scientiarum.- jan-jun 2012 (<http://www.uem.br/acta>).

París, 1937 – que estava sobre uma prateleira de mármore verde e que agora avoluma um bolso da calça esfarrapada com que me visto. Eu o peguei porque o nome “Belidor” me pareceu estranho e porque me perguntei se o capítulo *Moulin Perse* poderia explicar o motivo de existir nos baixios uma construção que parece um moinho). Percorri as estantes buscando ajuda para certas investigações que meu processo de fuga interrompeu (...). (p. 5)

Em TT2, na intenção de deixar o fluxo narrativo mais coerente, denomina-se este salão de entrada para diferenciá-lo do outro que lhe segue, o redondo. A palavra *biblioteca*, que está no plural em TO, constitui-se em um falso cognato. De acordo com o dicionário da Real Academia Espanhola, além do significado de biblioteca propriamente dita, possui o de estante de livros, significado pelo qual acertadamente foi traduzido em TT1 e TT2. Em TT1 *novelas* tem tradução literal, mas em português são designadas por *romances*. Em TT2 a frase “avoluma um bolso da calça esfarrapada com que me visto” se mostra mais própria da construção natural em português do que “recheia um bolso destes farrapos de calça que visto” (vestir farrapos com bolso soa estranho). O narrador não tem certeza que a construção nos baixios seja um moinho, já que, por enquanto, nem sabe qual a sua serventia. Justifica-se, desse modo, a tradução por “parece um moinho” em TT2. Ao final desse exemplo temos novamente a ocorrência da explicitação, pois se optou por definir que se trata de um processo pelo qual passou o narrador e o tipo de processo a que se refere, ou seja, de fuga.

Exemplo 13:

TO: El lector atento puede sacar de mi informe un catálogo de objetos, de situaciones, de hechos más o menos asombrosos; el último es la aparición de los actuales habitantes de la colina. ¿Cabe relacionar a estas personas con las que vivieron en 1924? ¿Habrà que ver en los turistas de hoy a los constructores del museo, de la capilla, de la pileta de natación? (p. 32)

TT1: O leitor atento poderá tirar, deste meu relatório, um catálogo de objetos, de situações, de fatos mais ou menos assombrosos; o último é a aparição dos atuais habitantes da colina. Terão estas pessoas relação com

as que aqui viveram em 1924? Deverei ver, nos turistas de hoje, os construtores do museu, da capela, da piscina? (p. 25)

TT2: O leitor atento pode extrair de meu relato uma relação de objetos, de situações, de fatos mais ou menos assombrosos; o último é o surgimento dos atuais habitantes da colina. Cabe relacionar estas pessoas com as que vieram em 1924? Há de se ver nos turistas de hoje os construtores do museu, da capela, da piscina? (p. 9)

Tanto no texto original como nas traduções se percebe o assombro do protagonista com os fatos insólitos que presencia. No caso desses exemplos ainda promove a aproximação com o leitor. Outros trechos da narrativa repetirão esse assombro do protagonista, como, por exemplo, quando observa aquelas pessoas dançando e tomando banho de piscina em plena tempestade. Constituem-se esses episódios em marcas do fantástico insólito na narrativa

Exemplo 14:

TO: (...); soles prenatales han de haber dorado su piel; (p. 32).

TT1: (...); sóis pré-natais devem ter dourado a sua pele; (p. 25).

TT2: (...); sóis pré-natais devem ter dourado a sua pele; (p. 9-10)

As traduções mantiveram a metáfora em TO de forma literal. Um tradutor pragmático tenderia a não traduzi-la literalmente. Já que indica o motivo da cor natural da pele da mulher, uma alternativa para este tradutor seria traduzi-la por “morena *de nascimento*”. Mas seria uma tradução recomendável? Não se perderia assim o seu caráter poético? A metáfora é, por excelência, uma figura de linguagem que indica a sua função poética⁶. Em assim sendo, as traduções em TT1 e TT2 são adequadas. Cabe notar, entretanto, que este critério não pode ser aplicado a qualquer metáfora. Por vezes não existe a equivalência na língua de chegada, como geralmente acontece com provérbios e ditos populares. Nesse caso talvez devamos nos

⁶ Como também a utilização de palavras no seu sentido conotativo (figurado) ao invés do denotativo e as demais figuras de linguagem (antítese, hipérbole, aliteração, etc).

inspirar no tradutor pragmático ou então encontrar na língua de chegada outra metáfora que produza o mesmo efeito da que está no texto original. Vale lembrar que na recuperação do conteúdo poético do texto original contam bastante a percepção de ritmo, oralidade, significância, subjetivação e, principalmente, a sensibilidade do tradutor.

Exemplo 15:

TO: Las herramientas están en el museo. Aspiro a tener valor, a emprender una expedición y rescatarlas. Tal vez no sea indispensable: esta gente desaparecerá; tal vez he tenido alucinaciones. (p. 36)

TT1: As ferramentas estão no museu. Aspiro a ter coragem, a empreender uma expedição e resgatá-las. Talvez não seja indispensável: essas pessoas desaparecerão; talvez eu tenha sido vítima de alucinações. (p. 28)

TT2: As ferramentas estão no museu. Aspiro a ter coragem de empreender uma expedição e resgatá-las. Talvez não seja necessário: esta gente desaparecerá; talvez eu tenha tido alucinações. (p. 12)

A hesitação do protagonista em aceitar os eventos sobrenaturais é outra marca da narrativa fantástica insólita, transportada adequadamente ao texto de chegada pelas duas traduções.

Exemplo 16:

TO:

(...), con la atención dirigida hacia los ruidos interpuestos por la tormenta, mirando las montañas de los hormigueros, oscuras, los caminos movedizos de las hormigas, pálidas y grandes, baldosas removidas... Atento a las gotas en la pared y en el techo, (...) (p. 39)

(...), de las inmediatas vigas, queriendo aislar los pasos o la voz de alguien que estuviera avanzando hacia mi refugio, evitar otra aparición inesperada... (p. 39)

(...) El agua, blanca en el vidrio, sin brillo, profundamente oscura en el aire, apenas dejaba ver... Tuve una sorpresa tan grande que no me importó asomarme por la puerta abierta. (p. 39)

O uso de reticências é outra marca da narrativa fantástica insólita. Exemplos como estes no texto original se repetem ao longo da narrativa. As traduções em TT1 e TT2 mantêm esta característica.

Exemplo 17:

TO: Hay dos hechos —un hecho y un recuerdo— que ahora veo juntos, proponiendo una explicación. En los últimos tiempos me había dedicado a probar nuevas raíces. Creo que en México los indios conocen un brebaje preparado con jugo de raíces —éste es el recuerdo (o el olvido)— que suministra delirios por muchos días. La conclusión (referida a la estadía de Faustine y de sus amigos en la isla) es lógicamente admisible; sin embargo, yo tendría que estar jugando para tomarla en serio. (p. 65-66)

TT1: Há dois fatos — um fato e uma recordação — que agora relaciono e que sugerem uma explicação. Nos últimos tempos, eu me dedicara a experimentar novas raízes. Creio que no México os índios conhecem uma bebida preparada com suco de raízes — esta é a recordação (ou o esquecimento) — que provoca delírios durante muitos dias. A conclusão (relacionada com a estada de Faustine e de seus amigos na ilha) é logicamente admissível; não obstante, eu teria de estar brincando para levá-la a sério. (p. 52)

TT2: Há duas coisas — um fato e uma lembrança — que agora vejo juntos, sugerindo-me uma explicação. Ultimamente me havia dedicado a provar novas raízes (este é o fato). Creio que no México os índios conhecem uma bebida preparada com suco de raízes que causa delírios por muitos dias (esta é a lembrança, ou o esquecimento). A conclusão (referente à presença de Faustine e de seus amigos na ilha) é logicamente admissível; no entanto teria que estar brincando para tomá-la a sério. (p. 29)

Em TT1 como em TO o narrador destaca dois fatos: um fato e uma recordação. Ora, nesse caso não são dois fatos, mas apenas um. Em TT2

se procurou distinguir este detalhe, daí a tradução por “há duas coisas – um fato e uma lembrança”. Em TT2, no desenvolvimento do texto, é marcado o que é o fato e o que é a lembrança. Trata-se de procurar dar coerência ao texto, não ao discurso, que é o mesmo. Uma estratégia de tradução de ordem pragmática por mudança de coerência, em que se altera a organização do texto de origem, de modo a adequá-lo a uma estrutura de desenvolvimento lógico no texto de chegada. Outro ponto a destacar, tanto em TO como em TT1 e TT2, é a apresentação de uma hipótese lógica para a ocorrência do fato sobrenatural, embora depois seja rejeitada (“teria que estar brincando para tomá-la a sério”). Algo que, segundo Todorov, constitui-se em uma das características desse tipo de narrativa, ou seja, essa oscilação entre uma explicação racional para os acontecimentos sobrenaturais e a admissão de que se trata mesmo de fenômenos que extrapolam os pressupostos científicos conhecidos. A criação dessa tensão resultante do confronto de ideias ocorrendo em sequência e uma das técnicas utilizadas no fantástico insólito para o envolvimento do leitor quanto aos fatos narrados.

Exemplo 18:

TO: Escuché con ansia. Era otra gente. Estos nuevos aparecidos (de mi cerebro castigado por carencias, tóxicos y soles, o de esta isla tan mortal), (...). (p. 68).

TT1: Depois, com urgente indignação, suspeitei desses novos aparecidos (do meu cérebro castigado por carências, tóxicos e sóis, ou desta ilha tão mortal) (...). (p. 54).

TT2: Escutei com ansiedade. Era outra gente. Estes novos aparecidos (de meu cérebro castigado por carências, tóxicos e sóis, ou desta ilha tão mortal), (...). (p. 31)

As acepções para o termo *ansia* encontradas no dicionário da Real Academia Espanhola são as seguintes: (1) angústia ou fadiga causada ao corpo por inquietude ou agitação violenta; (2) angústia ou aflição de ânimo; (3) náusea; (4) desejo veemente. Nenhum deles se refere a “urgente

indignação”, como em TT1. O termo *ansiedade*, segundo o dicionário Aurélio da língua portuguesa, expressa (1) ânsia; (2) estado afetivo caracterizado por um sentimento de insegurança. O segundo significado tem a ver, sem dúvida, com o estado de ânimo expressado pelo protagonista. Daí considerar mais adequada a tradução para o termo *ansia* em TT2.

.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise comparativa o trabalho buscou ressaltar aspectos relativos à tradução literária, notadamente no que se refere às estratégias de tradução, bem como caracterizar o discurso narrativo fantástico presente na obra escolhida como fonte primária.

Conseguiu-se perceber determinados pontos que são relevantes no ato tradutório, que envolvem inclusive a escolha do título da obra. Foram destacadas estratégias de ordem lexical e semântica utilizadas pelos tradutores, úteis para uma reflexão sobre seus usos.

Nesse sentido foi válido o enfoque mostrado sobre a coerência no texto traduzido, as armadilhas das ambiguidades, a escolha de termos na tradução, que nem sempre equivalem aos originais, os cuidados que se deve ter com as metáforas e com a preservação do caráter poético do texto original.

Paralelamente apresentou-se um conjunto de proposições teóricas compatíveis com o bom desempenho que se espera do tradutor de textos literários, com interessantes colocações sobre a retradução.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Fontes primárias:

BIOY CASARES, Adolfo. *La Invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1968 (4ª Edição).

BIOY CASARES, Adolfo. *A máquina fantástica*. Tradução de Vera Neves Pedroso - Rio de Janeiro: Ed. Expressão e Cultura, 1974.

Fontes secundárias:

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2000.

BAKER, M. *Corpus linguistics and translation studies: implications and applications*. In: BAKER, M.; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. (Ed.). *Text and Technology, in honour of John Sinclair*. Amsterdam: John Benjamins, 1993, p.233-250.

BERMAN, A., *La retraduction comme espace de la traduction. Palimpsestes*, n° 4 : Retraduire, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 1-7.

BIOY CASARES, Adolfo. *A invenção de Morel*. (3ª. ed.). Trad. de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BIOY CASARES, Adolfo. *A invenção de Morel*. Trad. de Miguel S. Pereira e Maria Teresa Sá. Lisboa: Antígona, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1972.

BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. *Antología de la Literatura Fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1998.

CHESTERMAN, Andrew. *Memes of translation: the spread of ideas in translation theory*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 1997.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.1980.

GAMBIER, Y. *La retraduction, retour et détour*, *Meta*, XXXIX, 3, 1994.

MARTINS, Ana Claudia Aymoré. *Morus, Moreau, Morel: a ilha como espaço da utopia*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2007.

MURRAY, Janet Horowitz. *Hamlet on the holodeck*. New York: The Free Press, 1997.

NIDA, Eugene A. ; TABER, Charles R. *The theory and practice of translation*. Leiden: E. J. Brill, 1974.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TOURY, G. *Experimentation in translation studies: achievements, prospects and some pitfalls*. In: TIRKKONEN-CONDIT, S (Ed.). *Empirical research in translation and intercultural studies*. Tübingen: Gunter Narr, 1991. P 45-66.

Dicionários consultados:

Corpus de referencia del español actual - CREA
(<http://corpus.rae.es/creanet.html>).

Diccionario de la Real Academia Española (RAE). Edição *on line*.
(<http://lema.rae.es>).

Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SEÑAS – Diccionario para la Enseñanza de la Lengua Española para Brasileños. São Paulo: Martins Fontes, 2001.



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução

Cleverson Alberto Rocho

**Estudo comparativo de estratégias utilizadas
na tradução parcial da obra *La invención de
Morel*, de Adolfo Bioy Casares**

ANEXO

Brasília
Dezembro 2013



Foto da atriz Louise Brooks que, segundo confidência do próprio Bioy Casares, inspirou a figura de Faustine em *La invención de Morel*.

Tradução do autor do projeto final de graduação

Tradução parcial da obra *La invención de Morel* (1968, 4ª ed.), de Adolfo Bioy Casares.

Hoje, nesta ilha, ocorreu um milagre. O Verão se adiantou. Pus a cama perto da piscina e estive me banhando até muito tarde. Era impossível dormir. Dois ou três minutos fora bastavam para converter em suor o líquido que devia me proteger do espantoso calor. Pela madrugada fui despertado por um fonógrafo. Não consegui retornar ao museu para buscar as coisas que havia deixado lá. Fugi pelos barrancos. Estou nos baixios do sul, entre plantas aquáticas, incomodado pelos mosquitos e com água do mar ou de riachos sujos até a cintura, percebendo que antecipei absurdamente a minha fuga. Creio que aquelas pessoas não virão me buscar. Talvez não me tenham visto. Mas sigo meu destino; estou desprovido de tudo, confinado ao lugar mais reduzido, menos habitável da ilha; aos pântanos que o mar recobre uma vez por semana.

Escrevo isto para deixar testemunho do adverso milagre. Caso em poucos dias não morra afogado ou lutando por minha liberdade, espero escrever *Defesa perante Sobreviventes* e um *Elogio de Malthus*. Atacarei, nessas páginas, aos exploradores das selvas e desertos; demonstrarei que o mundo, com o aperfeiçoamento das polícias, dos documentos, do jornalismo, da radiotelefonia, das alfândegas, faz irreparável qualquer erro da justiça e transforma em um inferno a vida dos perseguidos. Até agora apenas consegui escrever uma página. Como tenho ocupações nesta ilha solitária! Como é insuperável a dureza da madeira! Como o espaço é maior do que o pássaro consegue voar!

Um italiano que vendia tapetes em Calcutá me deu a ideia de vir para cá. Disse, em seu idioma:

— Para um perseguido, para o senhor, somente há um lugar no mundo, mas nesse lugar ninguém vive. É uma ilha. Gente branca esteve construindo nela, por volta de 1924, um museu, uma capela, uma piscina. As obras foram concluídas e abandonadas.

Eu o interrompi; queria sua ajuda para a viagem; o mercador continuou:

— Nem os piratas chineses, nem o barco pintado de branco do Instituto Rockefeller chegam até ela. É foco de uma enfermidade, ainda misteriosa, que mata de fora para dentro. Caem as unhas, os cabelos, a pele e as córneas dos olhos ficam ressecadas; a morte sobrevém entre oito e quinze dias. Os tripulantes de um navio que havia fundeado na ilha estavam sem a pele, calvos, sem as unhas, todos mortos, quando foram encontrados pelo cruzador japonês Namura. O navio foi afundado a tiros de canhão pelo cruzador.

Mas tão horrível era minha vida que resolvi partir... O italiano quis me dissuadir; sem resultado.

À noite, pela centésima vez, dormi nessa ilha vazia... Vendo os edifícios pensava na dificuldade de trazer essas pedras e como teria sido mais fácil construir um forno de tijolos. Acabei dormindo tarde e a música e os gritos me despertaram na madrugada. A vida de fugitivo me deixou o sono leve: estou certo de que não chegou nenhum barco, nenhum avião, nenhum dirigível. Entretanto, de um momento a outro, nesta pesada noite de verão, os terrenos tomados pelo capim na colina estão cheios de gente que baila, passeia e toma banho na piscina, como veranistas instalados desde muito tempo em Los Teques ou em Marienbad¹.

Do pântano de águas misturadas avisto a parte alta da colina e os veranistas próximos ao museu. Pela aparição inexplicável deles poderia supor que se trata do efeito do calor da noite sobre meu cérebro; mas aqui não há alucinações nem imagens; há pessoas de fato, pelo menos tão reais quanto eu.

Estão vestidos com trajes iguais aos que se usavam há poucos anos: algo que me parece revelar uma consumada frivolidade; sem dúvida, devo reconhecer que agora é muito comum essa admiração com a magia do passado imediato.

¹ Los Teques é uma cidade da Venezuela, capital do estado de Miranda. Marienbad é uma pequena cidade da República Tcheca, na região da Boêmia. Destacam-se como centros turísticos. [N. do T.]

Quem sabe por que destino de condenado à morte eu os olho, inevitavelmente, a todo o momento? Bailam sobre o capim da colina, cheio de víboras. São inconscientes inimigos que, para ouvir *Valencia* e *Chá para dois* – um fonógrafo poderoso os impõe ao ruído do vento e do mar – privam-me de tudo que me custou tanto trabalho e é indispensável para não morrer, encurralam-me contra o mar em pântanos infectos.

Nesse jogo de olhá-los há perigo. Como em todo grupo de pessoas vinculadas à civilização deve haver um arquivo de impressões digitais e informações de pessoas foragidas. No caso deles me descobrirem serei identificado através desse arquivo e remetido, depois de certas formalidades ou trâmites, ao calabouço.

Exagero: olho com alguma fascinação – faz tanto tempo que não vejo gente – para estes abomináveis intrusos; mas seria impossível olhá-los a todo instante:

Primeiro: porque tenho muito trabalho. O lugar é capaz de matar o ilhéu mais hábil; acabo de chegar; estou sem ferramentas.

Segundo: pelo perigo de que me surpreendam ao olhá-los ou na primeira visita que façam a esta parte da ilha; para evitar isso devo construir refúgios que fiquem ocultos nos matagais.

Finalmente: porque existe dificuldade material para olhá-los. Estão no alto da colina e para quem espia daqui onde estou são como gigantes fugazes; só posso vê-los quando se aproximam dos barrancos.

Minha situação é deplorável. Coube-me viver nestes baixios em uma ocasião em que as marés sobem mais do que nunca. Faz poucos dias veio a maior que eu vi desde que cheguei aqui.

Quando escurece busco galhos e os cubro com folhas. Não me causa mais surpresa despertar em terreno alagado. A maré sobe por volta das sete da manhã; às vezes chega adiantada. Mas, uma vez por semana, há subidas que podem me cobrir totalmente de água. Cortes no tronco das árvores são a contabilidade dos dias; um erro me encheria de águas os pulmões.

Sinto com desagrado que o papel que escrevo se transforma em testamento. Caso me resigne a isso, hei de procurar com que minhas afirmações possam ser comprovadas, de modo que ninguém, por suspeitar da falsidade de meu relato, julgue que minto ao dizer que me condenaram injustamente. Colocarei esta minha intenção sob a divisa de Leonardo – *Ostinato rigore* – e tentarei segui-la.

Creio que esta ilha se chama Villings e que pertence ao arquipélago das Ellice². Do comerciante de tapetes Dalmacio Ombrellieri (rua Hiderabad, 21, subúrbio de Ramkrishnapur, Calcuta), poderão obter informações mais precisas. Esse italiano me alimentou vários dias que passei enrolado em tapetes persas; depois me colocou em um porão de navio. Não o comprometo, ao recordá-lo nesse diário; não sou ingrato com ele... A *Defesa perante Sobreviventes* não deixará dúvidas: registrará na memória dos homens – onde ao melhor está destinado céu – que Ombrellieri se mostrou caridoso para com um próximo injustamente perseguido. Até a última lembrança que se tenha dele permanecerá esse seu gesto de boa vontade, e por conta disso será tratado com benevolência.

Desembarquei em Rabaul; com uma identificação de comerciante visitei um membro da sociedade mais conhecida da Sicília; sob o brilho metálico da lua, envolto em fumaça de fábricas de conservas de mariscos, recebi as últimas instruções e um bote roubado; remei até a exaustão e cheguei a esta ilha (com uma bússola que não entendo; sem orientação, sem chapéu; doente; com alucinações); o bote encalhou nas areias do leste (sem dúvida, os recifes de coral que rodeiam a ilha estavam submersos); deitei-me no bote, mais de um dia, perdido em episódios daquela jornada de terror, esquecido de que já havia chegado.

*

A vegetação da ilha é abundante. Plantas, gramíneas, flores de primavera, de verão, de outono, de inverno, vão se seguindo apressadamente, com mais pressa em nascer do que em morrer, invadindo o tempo e a terra das

² Duvido. Fala de uma colina e de árvores de diversas classes. As ilhas Ellice – ou de lagunas – são baixas e não têm mais árvores que os coqueiros arraigados na areia do coral. (N. do E.)

demais, acumulando-se desenfreadamente. Em contrapartida, as árvores estão doentes; têm as copas secas, os troncos vigorosamente brotados. Encontro duas explicações: ou as ervas estão tirando a força do solo ou as raízes das árvores estão alcançando a pedra (o fato das árvores novas estarem saudáveis parece confirmar a segunda hipótese). As árvores da colina endureceram tanto que se torna impossível cortá-las; também não se prestam a nada as que ficam nos baixios; desfazem-se com a pressão dos dedos e deixam nas mãos uma serragem pegajosa, uns fragmentos amolecidos.

*

Na parte alta da ilha, que se assenta sobre quatro barrancos cobertos de capim (há rochas nos barrancos do oeste), estão o museu, a capela, a piscina. As três construções são modernas, angulares, lisas, de pedra sem polimento. O tipo de pedra utilizada, como tantas vezes acontece, parece uma imitação malfeita desse material e não se harmoniza perfeitamente com o estilo da construção.

A capela é uma caixa oblonga, achatada (o que a faz parecer muito comprida). A piscina é bem construída, mas, como não excede o nível do solo, inevitavelmente se enche de víboras, sapos, rãs e insetos aquáticos. O museu é um prédio grande, de três pavimentos, sem telhado visível, com um corredor em frente e outro menor atrás, com uma torre cilíndrica.

Encontrei-o aberto; em seguida me instalei nele. Chamo-o de museu porque assim o chamava o mercador italiano. Que razões ele teria para chamá-lo assim? Quem sabe se de fato o conhece? Poderia ser um hotel esplêndido, para umas cinquenta pessoas, ou um sanatório.

Tem um salão de entrada com estantes repletas de livros, mas deficientes de variedade. Nelas apenas encontrei romances, livros de poesia e de teatro (à exceção de um livrinho – Belidor: *Travaux - Le Moulin Perse* – París, 1937 – que estava sobre uma prateleira de mármore verde e que agora avoluma um bolso da calça esfarrapada com que me visto. Eu o peguei porque o nome “Belidor” me pareceu estranho e porque me perguntei se o capítulo *Moulin Perse* poderia explicar o motivo de existir nos baixios uma construção que

parece um moinho). Percorri as estantes buscando ajuda para certas investigações que meu processo de fuga interrompeu e que no isolamento da ilha tratei de continuar (creio que perdemos a imortalidade porque a resistência à morte não sofreu evolução; seus aperfeiçoamentos insistem na primeira ideia, rudimentar: reter vivo todo o corpo. Deveria se buscar apenas o que interessa à conservação da consciência).

Neste salão as paredes são revestidas de mármore rosa com listas verdes que lembram colunas incrustadas. As janelas, com seus vidros azuis, alcançariam o teto da casa onde nasci. Quatro cubas de alabastro, cada uma podendo esconder meia dúzia de homens, irradiam luz elétrica do interior. Os livros melhoram um pouco esta decoração. Uma porta dá para um corredor, outra para um salão redondo e uma terceira, pequena, tampada por um biombo, para uma escada em caracol.

No corredor está a escada principal, de estuque e atapetada. Nele há cadeiras revestidas de palha e estantes repletas de livros encostadas às paredes.

A sala de jantar tem cerca de dezesseis por doze metros. Sobre colunas triplas de mogno, em cada parede há balcões que são como palcos para quatro divindades sentadas – uma em cada palco – semi-indianas, semi-egípcias, ocre, de terracota; são três vezes maiores que um homem; rodeiam-nas folhas escuras e salientes de plantas feitas em gesso. Abaixo dos balcões há grandes painéis com desenhos de Fuyita, que destoam (por humildes).

O piso do salão redondo é um aquário. Em invisíveis caixas de vidro, na água, há lâmpadas elétricas (a única iluminação desse aposento sem janelas). Lembro-me do lugar com asco. Na minha chegada havia centenas de peixes mortos; tirá-los foi uma operação horripilante; tive de deixar correr a água, dias e dias, mas o odor de peixe podre sempre permaneceu (algo que remete às praias de minha pátria, com a grande quantidade de peixes mortos e até vivos que se espalham pela areia, infectando o ar; cabendo a agoniados moradores a tarefa de enterrá-los). O piso iluminado e as colunas de laca negra que o rodeiam dão a impressão de se caminhar magicamente sobre uma lagoa, dentro de um bosque. Por uma abertura do salão redondo se passa para o

salão de entrada e por outra para uma sala pequena, pintada de verde, onde estão um piano, um gramofone e um biombo feito de espelhos, com vinte painéis ou mais.

Os quartos são modernos, suntuosos, desagradáveis. Há quinze apartamentos. No que ocupei fiz uma obra devastadora, que deu pouco resultado. Tirei os quadros – de Picasso –, os cristais fumês e as forrações de nomes prestigiados, mas passei a viver em uma ruína incômoda.

*

Em duas ocasiões análogas fiz meus descobrimentos nos porões. Na primeira – havia começado a me faltar provisões na despensa – buscava alimentos e descobri a usina de força. Quando percorria o porão notei que nenhuma parede tinha a claraboia que eu havia visto do lado de fora do prédio, com vidros espessos e grades, meio escondida pelos ramos de uma conífera. Como em uma discussão com alguém que me afirmasse ser irreal essa claraboia, que apenas a sonhara, saí para comprovar se ela ainda estava no lugar onde eu a vira.

Encontrei-a novamente. Desci ao sótão e tive grande dificuldade para me orientar e encontrar, por dentro, o lugar que correspondia à claraboia. Mesmo sem vê-la percebi que deveria estar do outro lado da parede. Busquei fendas, portas secretas. A parede era muito lisa e sólida. Pensei que em uma ilha, em um lugar tampado, deveria haver um tesouro, mas decidi romper a parede por me parecer mais verossímil encontrar, se não metralhadora e munições, um depósito de víveres.

Com a barra de ferro que servia para travar uma porta, e com uma fadiga crescente, abri um buraco: percebi luz solar. Trabalhei muito e nessa mesma tarde estava dentro do recinto oculto. A minha primeira sensação não foi a de desgosto por não encontrar víveres, nem a de alívio de reconhecer uma bomba d'água e um gerador de luz entre os equipamentos que estão nele, mas a causada pela admiração prazerosa e prolongada de ver que as paredes, o teto, o piso, eram de porcelana azul-celeste e que até mesmo o ar (naquele recinto sem maior comunicação com o dia do que através de uma claraboia escondida

entre os ramos de uma árvore) tinha a diafaneidade celeste e profunda que há na espuma das cataratas.

Entendo muito pouco de motores, mas não tardei a pô-los em funcionamento. Quando acaba a água que recolho da chuva, faço trabalhar a bomba. Tudo isso me tem surpreendido: por mim e pela simplicidade e bom estado das máquinas. Não ignoro que para reparar uma avaria somente conto com a minha resignação. Sou tão inapto que até agora não consegui descobrir a serventia de uns motores pintados de verde que encontrei no mesmo local, nem do mecanismo cilíndrico com aletas que está nos baixios do sul (ligado ao sótão por um tubo de ferro; caso não estivesse tão distante da costa lhe atribuiria alguma relação com as marés; poderia imaginar que serve para recarregar os acumuladores de energia que deve haver na usina de força). Por essa inaptidão faço muita economia; somente ponho os motores a funcionar quando se torna indispensável.

Mesmo assim, em uma ocasião todas as luzes do museu estiveram acesas a noite inteira. Foi a segunda vez que fiz descobrimentos nos porões. Eu estava doente. Tive a esperança de que em alguma parte do museu houvesse um móvel com remédios; nos andares que ficam acima do solo não havia nada; desci aos sótãos e... essa noite ignorei minha enfermidade, esqueci que os horrores que estava passando vêm somente, nos sonhos. Descobri uma porta secreta, uma escada, um segundo porão. Entrei em uma câmara poliédrica – parecida com um refúgio antiaéreo que vi no cinema – com as paredes recobertas de chapas de dois tipos – umas um material semelhante à cortiça, outras de mármore – simetricamente distribuídas. Dei um passo à frente: por arcadas de pedra, em oito direções, vi repetir-se, como em espelhos, oito vezes a mesma câmara. Depois ouvi muitos passos, terrivelmente nítidos, ao meu redor, acima, abaixo, caminhando pelo museu. Adiantei-me um pouco mais: apagaram-se os ruídos, como em um ambiente nevado de uma alta montanha, como nas frias alturas dos Andes venezuelanos.

Subi a escada, saindo pela porta secreta. Estava novamente em uma das salas do museu, com cortinas em uma parede. Apesar do silêncio, escutava o

ruído solitário do mar, sentia a imobilidade no ar, interrompida apenas pelas fugas de centopeias. Temi uma invasão de fantasmas ou uma invasão de policiais, apesar de hipótese menos plausível. Passei horas entre aquelas cortinas, angustiado pelo esconderijo que havia escolhido (era possível ser visto mesmo estando entre elas; caso quisesse escapar de alguém deveria ter aberto a janela que encobriam). Depois me atrevi a percorrer outros aposentos do museu que ficavam acima dos porões, mas continuava inquieto: a todo o momento parecia escutar passos me rodeando, em distintas alturas, movediços.

De madrugada resolvi descer novamente àquele porão. Voltaram a me rodear os mesmos passos, de perto e de longe. Mas dessa vez eu os compreendi. Incomodado por eles, segui percorrendo o recinto, intermitentemente acompanhado pela revoada dos ecos de passos gravados; o que eram, de fato, aqueles passos. Há nove câmaras iguais; outras cinco em um porão mais baixo. Parecem refúgios contra bombardeios. Quem eram os que, em 1924, mais ou menos, construíram este prédio? Por que o deixaram abandonado? Que bombardeios temiam? Causa espanto que os engenheiros de um prédio tão bem construído tenham respeitado o moderno preconceito contra as sancas, até ao ponto de ter feito este refugio que põe à prova o equilíbrio mental: os ecos de um suspiro fazem ouvir suspiros, ao lado, afastados, durante dois ou três minutos. Onde não há ecos o silêncio é tão horrível como a sensação de não poder fugir, nos pesadelos.

O leitor atento pode extrair de meu relato uma relação de objetos, de situações, de fatos mais ou menos assombrosos; o último é o surgimento dos atuais habitantes da colina. Cabe relacionar estas pessoas com as que vieram em 1924? Há de se ver nos turistas de hoje os construtores do museu, da capela, da piscina? Não me decido a crer que uma delas tenha interrompido alguma vez *Chá para Dois* ou *Valência* para fazer o projeto desse prédio, infestado de ecos, é certo, mas à prova de bombas.

Nas rochas há uma mulher olhando o pôr do sol todas as tardes. Tem um lenço colorido preso à cabeça; as mãos juntas sobre um joelho; sóis pré-natais

devem ter dourado a sua pele; os olhos, o cabelo negro, o busto, fazem-na parecer uma dessas boêmias ou espanholas dos quadros mais detestáveis.

Com pontualidade aumento as páginas desse diário e esqueço as que me perdoarão dos anos que minha sombra se demorou na terra (*Defesa perante Sobreviventes e Elogio de Malthus*). Sem dúvida, o que estou escrevendo será uma precaução. Estas linhas permanecerão invariáveis, apesar da frouxidão de minhas convicções. Hei de me ajustar ao que agora sei: convém à minha segurança renunciar, definitivamente, a qualquer auxílio de um próximo.

Não espero nada. Isto não é horrível. Depois de resolvê-lo, ganhei tranquilidade.

Mas essa mulher me tem dado uma esperança. Devo temer as esperanças.

Ela olha o pôr do sol todas as tardes; eu, escondido, fico lhe olhando. Ontem, hoje de novo, descobri que minhas noites e dias esperam essa hora. A mulher, com a sensualidade de cigana e com o lenço colorido grande demais, parece-me ridícula. Sem dúvida, sinto, talvez por brincadeira, que se pudesse ser olhado um instante, falar com ela um instante, que teria também o socorro que encontra o homem nos amigos, nas namoradas e nos que são de seu próprio sangue.

Minha esperança pode ser obra dos pescadores e do tenista barbudo. Hoje me irritou encontrá-la com esse falso tenista; não tenho ciúmes; mas ontem tampouco a vi; ia para as rochas, e esses pescadores me impediram de seguir; não me disseram nada; fugi antes de ser visto. Procurei evitá-los indo por cima do caminho que seguia; impossível; tinham amigos no alto das rochas apreciando a pescaria. Quando regressei o sol já havia se posto e apenas as rochas testemunhavam a noite.

Talvez o que eu esteja preparando seja de uma estupidez irremediável; talvez esta mulher, entorpecida pelos sóis de todas as tardes, venha a me entregar à polícia.

Eu a calunio, mas não esqueço o amparo da lei. Os que decidem a condenação impõem tempos, defesas que nos aferram à liberdade, dementemente.

Agora, invadido por sujeira e pêlos que não tenho como tirar, um pouco velho, invento a esperança da proximidade benigna desta mulher indubitavelmente formosa.

Confio em que minha enorme dificuldade seja instantânea: passar a primeira impressão. Esse falso impostor não me vencerá.

*

Em quinze dias houve três grandes inundações. Ontem a sorte me salvou de morrer afogado. A água quase que me surpreende. Observando as marcas que fiz na árvore, calculei para hoje a subida da maré. Estaria morto caso estivesse dormindo de madrugada. A água subiu com a rapidez que demonstra uma vez por semana. Foi tão grande a minha negligência que agora não sei a quê atribuir estas surpresas: a erros de cálculo ou a uma perda transitória de regularidade nas grandes marés. Caso as marés tenham mudado seus hábitos, a vida nestes baixios será, certamente, mais precária. Mas hei de me arranjar, sem dúvida. Já sobrevivi a tanta adversidade!

Estive doente, dolorido, com febre, por muito tempo; bastante ocupado em não morrer de fome; sem poder escrever (com esta devida indignação que devo transmitir aos homens).

Por ocasião de minha chegada havia algumas provisões na despensa do museu. Em um forno clássico e queimado, preparei com farinha, água e sal um pão intragável. Passei, então, a comer a farinha que tirava do saco, em pó (ajudado por goles de água). Tudo isso se acabou: até umas línguas de cordeiro em mal estado, até os fósforos (com um consumo de três por dias). Quanto mais evoluídos do que nós foram os inventores do fogo! Estive trabalhando, lastimando-me infinitos dias, tentando fazer uma arapuca; quando funcionou pude comer pássaros sangrentos e doces. Seguindo a tradição dos solitários, tenho comido também raízes. A dor, uma lividez úmida e espantosa,

catalepsias que não deixaram recordação, inesquecíveis medos sonhados, têm-me permitido conhecer as plantas mais venenosas³.

Não estou bem: não tenho as ferramentas; a região é malsã, adversa. Mas, faz alguns meses, a minha vida atual me havia parecido um exagerado paraíso.

As marés diárias não são perigosas nem pontuais. Às vezes se dispersam os ramos cobertos de folhas que utilizo para dormir e amanheço em um mar impregnado pelas águas barrentas dos pântanos.

Sobra-me a tarde para caçar; pela manhã estou com água até a cintura; os movimentos pesam como se a parte do corpo que está submergida fosse muito grande; em compensação, há menos lagartos e víboras; os mosquitos duram todo o dia, todo o ano.

As ferramentas estão no museu. Aspiro a ter coragem de empreender uma expedição e resgatá-las. Talvez não seja necessário: esta gente desaparecerá; talvez eu tenha tido alucinações.

O bote ficou fora de alcance, na praia do leste. O que perco não é muito: saber que não estou preso, que posso deixar a ilha; mas, alguma vez eu pude? Sei o inferno que encerra esse bote. Vim de Rabaul até aqui. Não tinha água para beber, não tinha cobertura. A remo, o mar é interminável. A insolação e o cansaço eram maiores do que meu corpo. Acometeram-me de uma ardente enfermidade e de sonhos que não findavam.

Agora a minha sorte é distinguir as raízes comestíveis. Cheguei a organizar tão bem a minha vida que faço todos os trabalhos e ainda me resta um tempo para descansar. Nessa condição me sinto livre, feliz.

Ontem me atrasei; hoje estive trabalhando continuamente; mesmo assim ficou algo para amanhã; quando há tanto para fazer, a mulher das tardes não me tira o sono.

³ Tem vivido, sem dúvida, debaixo de árvores carregadas de cocos. Não os menciona. Não terá conseguido vê-las? Ou será que estas árvores, atacadas pela peste, não davam frutos? [N. do E.]

Ontem pela manhã o mar invadia os baixios. Nunca tinha visto uma maré tão grande. Ainda estava subindo quando começou a chover (aqui as chuvas são pouco frequentes, poderosíssimas, com vendavais). Tive que buscar abrigo.

Dificultado pela encosta escorregadia, pelo ímpeto da chuva, pelo vento e pela ramagem, subi a colina. Ocorreu-me esconder na capela (o lugar mais solitário da ilha).

Estava nas dependências reservadas aos sacerdotes para o café da manhã e a troca de roupa (não vi nenhum padre nem pastor entre os ocupantes do museu) e logo percebi duas pessoas presentes, como se não tivessem chegado, mas aparecido de repente, na minha vista ou imaginação... Escondi-me – indeciso, desajeitado – debaixo do altar, entre sedas coloridas e rendas. Não me viram. Entretanto permanece o meu assombro.

Passei um tempo imóvel, agachado, em posição incômoda, espiando por entre as cortinas de seda que havia debaixo do altar principal, com a atenção dirigida aos ruídos interpostos pela tormenta, olhando as montanhas de formigueiros, escuras, os caminhos movediços das formigas, pálidas e grandes, as lajotas remexidas... Atento às gotas na parede e no teto, à água em turbilhão pelas calhas, à chuva no caminho para a capela, aos trovões e aos confusos ruídos do temporal, das árvores, do mar na praia, das vigas próximas, querendo isolar os passos ou a voz de alguém que estivesse avançando até o meu refúgio, ou evitar outra aparição inesperada...

Entre os ruídos comecei a ouvir fragmentos de uma melodia concisa, longínqua... Deixei de ouvi-la e pensei que havia sido como essas figuras que, segundo Leonardo, aparecem quando olhamos por algum tempo as manchas de umidade. A música voltou e eu estive com os olhos nublados, tocado por sua harmonia, agitado antes de me aterrorizar totalmente.

Depois de um tempo fui até a janela. A água, branca no vidro, sem brilho, profundamente escura no ar, apenas deixava ver... Tive uma surpresa tão grande que não me importei em aparecer pela porta aberta.

Aqui vivem os heróis do esnobismo (ou os pensionistas de um manicômio abandonado). Sem espectadores – ou sou eu o público previsto desde o começo –, para ser originais cruzam o limite de incômodo suportável, desafiam a morte. Isto é verídico, não é uma invenção do meu rancor... Tiraram o fonógrafo que está no quarto verde, contíguo ao salão do aquário, e, mulheres e homens, sentados em bancos ou na relva, conversavam, ouviam música e dançavam em meio de uma tempestade de água e vento que ameaçava arrancar todas as árvores.

*

Agora a mulher do lenço me parece imprescindível. Talvez todo esse cuidado de não esperar seja um pouco ridículo. Não esperar da vida, para não arriscá-la; dar-se por morto, para não morrer. Subitamente isso me pareceu uma atitude letárgica espantosa, bastante inquietante; quero que termine. Depois da fuga, depois de ter vivido sem atentar para um cansaço que me destruía, consegui a calma; minhas decisões talvez me devolvam a esse passado ou aos juízes; eu os prefiro a este largo purgatório.

Começou há oito dias. No primeiro registrei o milagre da aparição daquelas pessoas; Na tarde daquele dia tremi perto das rochas do oeste. Disse-me que tudo era vulgar: o tipo boêmio da mulher e o meu encantamento por ela, próprio de um solitário extremado. Voltei por mais duas tardes: nelas vi a mulher; comecei a achar que o único milagre era isto; depois vieram os dias aziagos dos pescadores, em que não a vi, do barbudo, da inundação, de reparar os destroços da inundação. Hoje à tarde...

*

Estou assustado; mas, com maior insistência, descontente comigo. Agora devo esperar que os intrusos venham, a qualquer momento; caso tardem, *malum signum*: já virão para me prender. Esconderei este diário, prepararei uma explicação e os aguardarei não muito longe do bote, decidido a lutar, a fugir. Na verdade, não me preocupo com os perigos. Estou bastante aborrecido: cometi descuidos que podem privar-me da mulher, para sempre.

Depois de tomar banho, limpo e mais hirsuto (pelo efeito da umidade na barba e nos cabelos) fui vê-la. Havia traçado este plano: esperá-la nas rochas; a mulher, ao chegar, encontrar-me-ia distraído na contemplação do pôr do sol; a surpresa, o provável receio, teriam tempo de se converterem em curiosidade; mediaría favoravelmente a comum devoção pela tarde; ela me perguntaria quem eu sou; passaríamos a ser amigos.

Cheguei bem tarde (minha impontualidade me exaspera; pensar que nesta corte dos vícios chamada mundo civilizado, em Caracas, ela foi um adorno trabalhoso, uma de minhas características mais pessoais!).

Arruinei tudo: ela olhava o entardecer e bruscamente surgiu por detrás de umas pedras. Bruscamente e hirsuto, e visto de uma posição mais baixa, devo ter aparecido com meus atributos assustadores intensificados.

Os intrusos terão que vir de um momento a outro. Não preparei uma explicação. Não tenho medo.

Esta mulher é algo mais que uma falsa cigana. Espanta-me seu valor. Não demonstrou que me tivesse visto. Nem um pestanejar, nem um leve sobressalto.

Entretanto o sol estava acima do horizonte (não o sol; a aparência do sol; era esse momento em que já se pôs, ou vai se por, e o vemos onde não está). Havia escalado as pedras apressadamente. Eu a vi: o lenço colorido, as mãos cruzadas sobre um joelho, seu olhar, aumentando o mundo. Minha respiração se tornou irreprimível. Os penhascos, o mar, pareciam trêmulos.

Quando pensava nisto, ouvi o mar com seu ruído de movimento e fadiga ao meu lado, como se de fato estivesse. Tranquilei-me um pouco. Por conta desse ruído não era provável que se ouvisse minha respiração.

Então, para adiar o momento de lhe falar, descobri uma antiga lei psicológica. Convinha-me falar a partir de um lugar alto, que me permitisse olhá-la de cima. Esta maior elevação material contrabalançaria, em parte, minhas inferioridades.

Subi outras rochas. O esforço piorou meu estado. Também o pioraram:

A pressa: eu me havia posto na obrigação de lhe falar hoje mesmo. Caso quisesse evitar que sentisse desconfiança – pelo lugar solitário, pelo escurecer – não podia esperar nem mais um minuto.

Vê-la: como se estivesse posando para um fotógrafo invisível, tinha a calma da tarde, porém mais imensa. Eu ia interrompê-la.

Dizer algo era uma aventura temerosa. Ignorava se ainda conseguia me expressar pela voz.

Eu a olhei, escondido. Temi que me surpreendesse a espiá-la; surgi, talvez de maneira demasiadamente brusca, aos seus olhos; sem dúvida, a paz de seu peito não se interrompeu; sua visão prescindia de mim, como se eu fosse invisível.

Não me detive.

— Senhorita, quero que me ouça — disse-lhe, com a esperança de que não atendesse ao meu pedido; isso por estar tão emocionado que até esquecera o que tinha para lhe falar. Pareceu-me que a palavra *senhorita* soava ridícula na ilha. Além disso, a frase era demasiada imperativa (combinada com a repentina aparição, a hora, a solidão).

Insisti:

— compreendo que não se digne...

Não posso recordar, com exatidão, o que disse. Estava quase inconsciente. Falei-lhe com voz medida e baixa, com uma compostura que sugeria obscenidades. Caí, de novo, em *senhorita*. Renunciei às palavras e me pus a olhar o poente, esperando que a visão compartilhada dessa calma nos aproximasse. Voltei a falar. O esforço que fazia para me dominar baixava a minha voz, aumentava a obscenidade do tom. Passaram outros minutos de silêncio. Insisti, implorei, de um modo repulsivo. Ao final estive excepcionalmente ridículo: trêmulo, quase aos gritos, pedi-lhe que me insultasse, que me delatasse, mas que não seguisse em silêncio.

Não foi como se não me tivesse ouvido, como se não tivesse me visto; foi como se os ouvidos que tinha não servissem para ouvir, como se os olhos não servissem para ver.

De certo modo, insultou-me; demonstrou que não me temia. Já era noite quando pegou sua bolsa e se encaminhou rapidamente para a parte mais alta da colina.

Entretanto, os homens não vieram me buscar. Talvez não venham esta noite. Talvez esta mulher seja para com todos tão assombrosa que não lhes tenha falado da minha aparição. A noite é escura. Conheço bem a ilha: não temo a um exército, caso venha me procurar durante a noite.

*

Novamente foi como se não tivesse me visto. Não cometi outro erro que o de permanecer calado e deixar que se restabelecesse o silêncio.

Quando a mulher chegou às rochas, eu olhava o poente. Ficou parada, buscando um lugar para estender a manta. Depois caminhou até bem perto de mim. Com o braço esticado eu poderia tê-la tocado. Esta possibilidade me horrorizou (como se tivesse corrido o perigo de tocar em um fantasma). Em sua indiferença a minha presença havia algo espantoso. Sem dúvida, ao sentar-se ao meu lado me desafiava e, de certo modo, punha fim a essa indiferença.

Tirou da sacola de praia um livro de bolso e ficou lendo. Aproveitei a trégua para me acalmar.

Depois, quando a vi deixar o livro e levantar o olhar, pensei: “prepara uma interpelação”. Isso não se produziu. O silêncio aumentava, iniludível. Compreendi a gravidade de não interrompê-lo; mas, sem obstinação, sem motivo, permaneci calado.

Nenhum de seus companheiros veio me buscar. Talvez não lhes tenha falado de mim; talvez lhes inquiete meu conhecimento da ilha (por isso a mulher volta diariamente, simulando um episódio sentimental). Desconfio. Estou pronto para surpreender a conspiração mais silenciosa.

Descobri em mim uma inclinação para prever as consequências ruins, exclusivamente. Formou-se nos últimos três ou quatro anos; não é casual; é doença. O fato de a mulher ter voltado, a proximidade que buscou de mim, tudo parece indicar uma mudança demasiadamente feliz para se imaginar... Quem sabe eu esqueça a minha barba, a minha idade, a polícia que tem me perseguido tanto e que, sem dúvida, permanece me procurando, obstinada, como uma maldição eficaz. Não devo me dar esperanças. Escrevo isso e me ocorre uma ideia que é uma esperança. Não creio ter insultado a mulher, mas talvez fosse oportuno um pedido de desculpas. O que faz um homem nessas ocasiões? Envia flores. Este é um projeto ridículo..., mas as pieguices, quando são humildes, têm o governo completo do coração. Na ilha tem muitas flores. Na minha chegada ainda havia alguns canteiros ao redor da piscina e do museu. Certamente poderei fazer um jardimzinho na relva que ladeia as rochas. Pode ser que a natureza sirva para se obter a intimidade de uma mulher. Talvez me sirva para acabar com o silêncio e a cautela. Esse será o meu último recurso poético. Não combinei as cores; de pintura não entendo quase nada... Confio, entretanto, em poder fazer um trabalho modesto, que denote interesse pela jardinagem.

*

Levantei-me de madrugada. Sentia que o mérito do meu sacrifício bastava para cumprir o trabalho.

Vi as flores (proliferam na parte baixa dos barrancos). Arranquei as que me pareceram menos desagradáveis. Mesmo as de cores pouco definidas têm uma vitalidade quase animal. Depois de um tempo as olhei, para ordená-las, porque já não me cabiam debaixo do braço: estavam mortas.

Já estava para renunciar ao meu projeto quando lembrei que mais acima, à vista do museu, havia outro lugar com muitas flores... Como era cedo, pareceu-me que não havia risco em ir até lá. Os intrusos dormiam, certamente.

São pequenas e ásperas. Cortei algumas. Não apresentam aquela monstruosa urgência em morrer.

Seus inconvenientes: o tamanho e estarem à vista do museu.

Passei quase toda a manhã arriscando-me a ser descoberto por qualquer pessoa que tivesse a coragem de se levantar antes das dez. Parece-me que tão modesto requisito de calamidade não se cumpriu. Durante meu trabalho de juntar as flores vigiei o museu e não vi a nenhum de seus ocupantes; isso me permite supor que tampouco viram a mim.

As flores são muito pequenas. Terei que plantar milhares e milhares se quiser fazer um jardim que não seja ínfimo (seria mais bonito e mais fácil de fazer; mas existe o perigo de que a mulher não o veja).

Apliquei-me a preparar os canteiros, a cavar a terra (está difícil de ser penetrada, planejei canteiros muito extensos). Depois que acabei de preparar a terra e de plantar as flores, reguei os canteiros com água de chuva. Para completá-los tive de buscar mais flores. Fiz o possível para não ser surpreendido nesta faina por alguma pessoa, sobretudo para que não interrompesse meu trabalho ou o visse antes de estar pronto. Esqueci que para o replantio existem exigências cósmicas. Não posso crer que depois de tanto perigo, de tanto cansaço, as flores não cheguem vivas até ao pôr do sol.

Careço de estética para jardins; que qualquer forma, o trabalho resultará comovedor. Será uma fraude, naturalmente; de acordo com meu plano, hoje a tarde será um jardim cuidado; amanhã talvez esteja morto ou sem flores (se houver vento).

Envergonho-me um pouco de declarar meu projeto. Uma imensa mulher sentada, olhando o poente, com as mãos unidas sobre um joelho; um homem pequeno, feito de folhas, ajoelhado perante a mulher (debaixo desse personagem colocarei a palavra “eu” entre parênteses).

Haverá esta inscrição:

Sublime, não distante e misteriosa,

Com o silêncio vivo da rosa.

Meu cansaço é, quase, uma enfermidade. Poderia me deitar debaixo das árvores até às seis da tarde. Adiarei isso. A razão desta necessidade de escrever deve estar nos nervos. O pretexto é que agora meus atos me levam a um de meus três futuros: a companhia da mulher, a solidão (ou seja, a morte em que passei os últimos anos, impossível de suportar depois de haver contemplado a mulher), a terrível justiça. Qual deles me aguarda? Saber com antecedência é difícil. A redação e a leitura destas memórias podem, no entanto, ajudar-me nessa previsão tão útil; Tomara que também cooperem na produção de um futuro que me seja conveniente.

Trabalhei como um artesão prodigioso; a obra ultrapassa a expectativa de todos os movimentos que a fizeram. Talvez a magia dependa disso: havia que se aplicar às partes, à dificuldade de se plantar cada flor e alinhá-la com a precedente. Durante o trabalho de sua confecção não se podia prever como ficaria depois de concluída: seria um desordenado conjunto de flores ou uma mulher, indistintamente.

Sem dúvida, a obra não parece improvisada; é de uma satisfatória beleza. Não pude cumprir meu projeto. Na imaginação tanto faz reproduzir através das flores a figura de uma mulher sentada, com as mãos enlaçadas sobre um joelho, ou a figura de uma mulher em pé. Na prática a primeira reprodução é quase impossível. A mulher está de frente, com os pés e a cabeça de perfil, olhando um pôr do sol. O rosto e um lenço de flores violetas formam a cabeça. A pele não está bem. Não consegui achar essa cor azeitonada, que me repugna e atrai. O vestido é de flores azuis, debruado com brancas. O sol está feito com uns estranhos girassóis que existem aqui. O mar com as mesmas flores do vestido. Eu estou de perfil, ajoelhado. Sou muito pequeno (um terço do tamanho da mulher) e verde, feito de folhas.

Modifiquei a inscrição. A primeira me pareceu demasiadamente longa para se fazer com flores. Alterei para esta:

Da minha morte nesta ilha me tens despertado.

Alegrava-me ser um morto insone. Por este prazer descuidei da cortesia; na frase poderia haver uma reprovação implícita. Voltei, no entanto, a essa

ideia. Creio que me cegavam: a fixação em apresentar-me como um redivivo; o descobrimento literário ou vulgar de que a morte era impossível ao lado dessa mulher. Dentro de sua monotonia, as aberrações eram quase monstruosas:

Tens despertado um morto nesta ilha, ou:

Já não estou morto: estou apaixonado.

Fiquei desanimado. A inscrição das flores diz:

A tímida homenagem de um amor.

*

Tudo ocorreu dentro da mais previsível normalidade, mas de uma forma inesperadamente benigna. Estou perdido. Ao lavrar este pequeno jardim cometi um terrível erro, como Ajax – ou algum outro nome helênico já esquecido – quando esfaqueou aos animais; mas, neste caso, eu sou o animal esfaqueado.

A mulher chegou mais cedo do que de costume. Deixou a bolsa (com um livro de tamanho médio saindo dela) em uma rocha, e em outra, mais plana, estendeu a manta e se acomodou sobre ela. Vestia um traje de tenista e cobria a cabeça com um lenço, de um colorido próximo à violeta. Ficou um tempo olhando o mar, como se estivesse adormecida; depois se levantou e foi buscar o livro. Moveu-se com essa liberdade que temos quando estamos sós. Passou, na ida e na volta, ao lado do meu jardimzinho, mas simulou não o ver. Não fiquei ansioso por conta disso; ao contrário, quando a mulher apareceu compreendi a meu assombroso equivoco, sofri por não poder desaparecer com uma obra que me condenava para sempre. Tranquilei-me gradativamente, talvez perdendo a consciência. A mulher abriu o livro, pousou uma mão entre as folhas, seguiu apreciando a tarde. Ficou ali até o anoitecer.

Agora me consolo refletindo sobre a minha condenação. É justa ou não? O que devo esperar depois de lhe haver dedicado este jardimzinho de mau gosto. Creio, sem rebeldia, que esta obra não deveria me prejudicar se a posso criticar. Para um ser onisciente, não sou o homem que esse jardim faz temer. Afinal, eu o criei.

Diria que nele se manifestavam os perigos da criação, a dificuldade de se conduzir diversas consciências, equilibradamente, simultaneamente. Mas, de que vale pensar sobre isso? Estes consolos são fracos. Tudo se perdeu: a vida com a mulher, a solidão passada. Sem refúgio insisto neste monólogo que, desde agora, é injustificável.

Apesar dos nervos, hoje senti inspiração, quando a tarde se desfazia participando da impassível serenidade, da magnificência da mulher. À noite voltei a ser tomado por este bem-estar; tive um sonho com o prostíbulo de mulheres cegas que visitei com Ombrellieri em Calcutá. Apareceu a mulher e o prostíbulo foi se convertendo em um palácio florentino, luxuoso, cheio de estuques. Eu, confuso, exclamei: “que romântico!” – emocionado de felicidade poética e vanglória.

Acordei algumas vezes, angustiado pela minha falta de méritos para a estrita delicadeza da mulher. Não esquecerei: mesmo dominada pela má impressão que lhe causou meu sofrível jardimzinho, simulou, piedosamente, não o ver. Angustiava-me, também, ouvir *Valência* e *Chá para dois*, que um fonógrafo, excessivo, repetiu até a saída do sol.

*

Tudo o que escrevi sobre o meu destino – com esperanças ou com temor, por brincadeira ou a sério – mortifica-me.

O que sinto é desagradável. Parece-me que desde muito tempo já sabia do alcance funesto dos meus atos e que mesmo assim insisti neles, com frivolidade e obstinação... Poderia ter essa conduta em um sonho, na loucura... Na sesta de hoje, como um comentário simbólico e antecipado, veio este sonho: enquanto jogava uma partida de *croquet*, soube que a ação do meu jogo estava matando a um homem. Depois eu era, irremediavelmente, esse homem.

Agora o pesadelo continua... Meu fracasso é definitivo, e me coloco a contar sonhos. Quero despertar e encontro essa resistência que me impede de sair dos sonhos mais atrozes.

Hoje a mulher quis que sentisse sua indiferença. Conseguiu. Mas sua tática é desumana. Eu sou a vítima; indubitavelmente creio ver a questão de um modo objetivo.

Veio com o horroroso tenista. A presença deste homem deve acalmar o ciúme. É muito alto. Carregava uma grande sacola, grená, para os equipamentos de tênis, vestia uma calça branca e calçava sapatos na tonalidade branca e amarela, enormes. Sua barba parece postiça. A pele é feminina, cerosa, marmórea nas têmporas. Os olhos são escuros; os dentes, abomináveis. Falava devagar, abrindo muito a boca, pequena, redonda, vocalizando infantilmente, exibindo uma língua curta, redonda, carmesim, sempre colada aos dentes inferiores. Suas mãos são enormes, pálidas; percebi nelas um tênue revestimento de umidade.

Escondi-me imediatamente. Ignoro se ela me viu; suponho que sim, porque em nenhum momento pareceu procurar-me com o olhar.

Estou certo de que o homem não reparou, até depois, no pequeno jardim, que ela simulou não ver.

Ouvi algumas exclamações francesas. Depois se calaram. Estiveram como que subitamente entristecidos, fitando o mar. O homem então disse algo. Cada vez que uma onda se rompia contra as pedras eu dava dois ou três passos, acercando-me deles rapidamente. Eram franceses. A mulher moveu a cabeça; não ouvi o que disse, mas, sem dúvida, era uma negativa; tinha os olhos fechados e sorria com amargura ou com êxtase.

— Acredite-me, Faustine — disse-lhe o barbudo com desespero mal contido, e assim fiquei sabendo o seu nome (embora isso não tenha mais importância).

— Não... Já sei o que anda procurando...

Ela sorria, sem amargura, nem êxtase, frivolamente. Lembro que naquele momento eu a odiei. Jogava com o barbudo e comigo.

— É uma desgraça não nos entendermos. O prazo é curto: três dias e já não importará.

Não compreendo bem a situação. Este homem deveria ser meu inimigo. Pareceu-me triste; não me espantaria se a sua tristeza fosse um jogo. O de Faustine é insuportável, quase grotesco.

O homem quis dar importância às suas palavras anteriores. Disse várias frases que tinham, mais ou menos, este sentido:

— Não tem de preocupar-se. Não vamos discutir uma eternidade...

— Morel — respondeu-lhe tolamente Faustine —, sabe que estou lhe achando misterioso?

As perguntas de Faustine não conseguiram tirá-lo de seu tom de gracejo.

O barbudo foi buscar seu lenço e a bolsa. Estavam em uma rocha, a poucos metros. Voltou agitando-os e dizendo:

— Não leve a sério o que lhe digo... Às vezes creio que se desperto sua curiosidade... Mas não se aborreça...

Na ida e na volta pisou em meu pobre jardimzinho. Não sei se conscientemente ou com uma inconsciência irritante. Faustine o viu, juro que o viu, e não quis poupar-me dessa injúria; seguiu interrogando-lhe sorridente, interessada, quase *rendida* pela curiosidade. Sua atitude me pareceu ignóbil. O jardimzinho é, sem dúvida, de péssimo gosto. Por que deixá-lo ser pisoteado por um barbudo? Não estou eu já bastante pisoteado?

Mas, o que se pode esperar de gente assim? O tipo deles corresponde ao ideal sempre buscado pelos organizadores de grandes séries de cartões postais indecentes. Combinam: um barbudo pálido e uma vistosa cigana de olhos enormes... Penso até tê-los visto nas melhores coleções do Pórtico Amarillo, em Caracas.

No entanto posso me perguntar: o que devo pensar? Certamente é uma mulher detestável. Porém, o que está buscando? Talvez jogue comigo e com o barbudo; mas também é possível que o barbudo não seja mais do que um instrumento que usa para jogar comigo. Fazê-lo sofrer não tem importância.

Talvez Morel não seja mais do que uma ênfase do desprezo que tem por mim, e um sinal de que chega ao seu ponto máximo e ao seu término.

Porém, se não... Já faz tanto tempo que não me vê... Creio que vou matá-la ou enlouquecer, se continuar assim. Por momentos penso que a insalubridade extraordinária da parte sul desta ilha me deve ter feito invisível. Seria uma vantagem: poderia raptar Faustine sem nenhum perigo...

*

Ontem não fui às rochas. Muitas vezes me impus o propósito de não ir hoje. Pela metade da tarde soube que iria. Faustine não foi e sabe-se lá quando voltará a ir. Seu entretenimento comigo terminou (com o pisoteio do jardimzinho). Agora minha presença a incomodará como uma piada que teve graça em alguma ocasião e que alguém quer repetir. Encarregar-me-ei de que não se repita.

Mas nas rochas eu estava enlouquecido. Dizia-me “é minha culpa” (por Faustine não ter aparecido) “por ter estado tão resolvido a não vir”.

Subi a colina. Sai detrás de um grupo de plantas e me encontrei frente a dois homens e uma senhora. Detive-me, não respirei; entre nós não havia nada (cinco metros de espaço vazio e crepuscular). Os homens me davam as costas; a senhora estava de frente, sentada, olhando-me. A vi estremecer. Bruscamente se voltou, olhou para o museu. Escondi-me atrás de umas plantas. Ela disse com voz alegre:

— Esta não é hora para contos de fantasmas. Vamos para dentro.

Entretanto não sei se contavam, efetivamente, contos de fantasmas ou se os fantasmas apareceram na frase para anunciar que havia ocorrido algo estranho (meu surgimento).

Foram embora. Um homem e uma mulher caminhavam, não muito distante. Temi que me surpreendessem. A dupla se aproximou mais. Ouvi uma voz conhecida:

— Hoje não fui ver...

(Sobressaltei-me. Pareceu-me que nesse comentário se fazia referência a mim).

— Ficou aborrecida por isso?

Não sei o que disse Faustine. O barbudo havia feito progressos: tratavam-se com alguma intimidade.

Voltei aos baixios decidido a ficar lá até que me leve o mar. Caso os intrusos vierem buscar-me, não me entregarei, não escaparei.

*

Minha decisão de não aparecer diante de Faustine durou quatro dias (ajudada por duas marés que me deram o que fazer).

Fui cedo às rochas. Depois chegaram Faustine e o falso tenista. Falavam corretamente francês; muito corretamente; quase como sul-americanos.

— Perdi toda a sua confiança?

— Toda.

— Antes acreditava em mim.

Notei que já estavam se tratando de forma mais distante; mas, em seguida, lembrei que as pessoas, quando começam a se tratar com mais intimidade, não podem evitar as voltas aos tratamentos mais formais. Talvez tenha pensado assim por estar influenciado pela conversação que ouvia. Tinha também essa ideia de volta ao passado, mas com referência a outros temas.

— E acreditaria em mim se eu pudesse levá-la a um momento antes daquela tarde em Vincennes?

— Já não posso mais acreditar. Nunca mais.

— A influência do futuro sobre o passado — disse Morel, com entusiasmo e voz muito baixa.

Depois estiveram em silêncio, olhando o mar. O homem falou, como que rompendo uma angústia opressora:

— Acredite-me, Faustine...

Pareceu-me obstinado. Seguia com os mesmos rogos que eu havia ouvido dias antes.

— Não... Já sei o que busca.

As conversas se repetem; são injustificáveis. Aqui o leitor não deve imaginar que está descobrindo o amargo fruto de minha situação; não deve, tampouco, comprazer-se com a bastante fácil associação das palavras *perseguido*, *solitário*, *misanthropo*. Eu estudei o tema antes do processo: as conversas são intercâmbios de notícias (exemplo: meteorológicas), de indignações ou alegrias (exemplo: intelectuais) já conhecidas ou compartilhadas pelos interlocutores. São totalmente movidas pelo gosto de falar, de expressar acordos e desacordos.

Eu os olhava, os ouvia. Senti que passava algo estranho; não sabia o que era. Estava indignado com esse canalha ridículo.

— Caso lhe dissesse tudo que busco...

— Eu o insultaria?

— Ou nos entenderíamos. O prazo é curto. Três dias. É uma desgraça não nos entendermos.

Com lentidão em minha consciência, pontuais na realidade, as palavras e os movimentos de Faustine e do barbudo coincidiram com suas palavras e movimentos de oito dias atrás. O atroz eterno retorno. Incompleto: meu jardimzinho, outra vez mutilado pelas pisadas de Morel, é hoje um lugar apagado, com vestígios de flores mortas, achatadas contra a terra.

A primeira impressão me lisonjeou. Acreditei ter feito este descobrimento: em nossas atitudes devem existir inesperadas, constantes repetições. A ocasião favorável me permitiu notar isso. Ser testemunha clandestina de várias conversas das mesmas pessoas não é frequente. Como no teatro, as cenas se repetem.

Ao ouvir Faustine e o barbudo eu corrigia minha lembrança da conversa anterior que tiveram (transcrita de memória algumas páginas atrás).

Temí que este descobrimento pudesse ser o mero efeito de uma debilidade em minhas recordações, ou da comparação entre uma cena real e uma simplificação realizada pela audição.

Depois, com premente irritação, suspeitei que tudo fora uma representação burlesca, uma farsa dirigida contra mim.

Devo uma explicação. Nunca duvidei que o conveniente fosse fazer com que Faustine percebesse a nossa exclusiva importância (na qual o barbudo não contava). Entrementes havia começado a ter ganas de castigar a esse indivíduo, a divertir-me com a ideia, ainda não desenvolvida, de enfrentá-lo de algum modo que lhe ridicularizasse bastante.

Havia chegado essa ocasião. Como aproveitá-la? Com vontade procurei pensar (tomado pela raiva, exclusivamente).

Imóvel, como se refletisse, estive esperando o momento de ir ao seu encontro. O barbudo foi buscar o lenço e a bolsa de Faustine. Voltava agitando-os, dizendo (como da outra vez):

— Não leve a sério o que lhe digo... Às vezes creio...

Estava a poucos metros de Faustine. Sai muito decidido a qualquer coisa, mas a nada em particular. A espontaneidade é fonte de grosserias. Coloquei-me à frente do barbudo e como se o estivesse apresentando a Faustine, disse-lhe em voz alta:

— *La femme à barbe, Madame Faustine!*

Não era uma pilhéria feliz; nem sequer se sabia contra quem era dirigida.

O barbudo seguiu caminhando até Faustine e não tropeçou comigo porque me pus de lado, bruscamente. A mulher não interrompeu suas perguntas; não interrompeu a alegria de seu rosto. Sua tranquilidade, no entanto, apavora-me.

Desde esse momento até hoje a tarde estive tomado de vergonha, com vontade de ajoelhar-me perante Faustine. Não pude esperar até o pôr do sol. Fui para a colina resolvido a me arriscar, com um pressentimento de que se tudo saísse bem cairia em uma cena de súplicas melodramáticas. Estava equivocado. O que acontece não tem explicação. A colina está desabitada.

*

Quando vi a colina desabitada temi encontrar a explicação em uma cilada que já estivesse em andamento. Com sobressalto percorri todo o museu, escondendo-me às vezes. Mas bastava olhar os móveis e as paredes, como que revestidos de isolamento, para convencer-me de que ali não havia ninguém. É difícil, depois de uma ausência de quase vinte dias, poder afirmar que todos os objetos de um prédio com muitas dependências se encontram como estavam por ocasião da minha saída; entretanto, aceito como evidência que estas quinze pessoas (com outras tantas que trabalhavam como serviçais) não tenham movido um banco, um abajur ou, no caso de terem movido algo, tenham voltado a pô-lo na mesma posição que ocupava antes. Inspecionei a cozinha, a lavanderia: a comida que deixei e a roupa (roubada de um armário do museu) que pus para secar, decorridos quase vinte dias estavam lá, no mesmo lugar que as deixara, uma podre e a outra seca.

Gritei dentro daquele prédio vazio: “Faustine! Faustine!” Não houve resposta.

Há duas coisas – um fato e uma lembrança – que agora vejo juntos, sugerindo-me uma explicação. Ultimamente me havia dedicado a provar novas raízes (este é o fato). Creio que no México os índios conhecem uma bebida preparada com suco de raízes que causa delírios por muitos dias (esta é a lembrança, ou o esquecimento). A conclusão (referente à presença de Faustine e de seus amigos na ilha) é logicamente admissível; no entanto teria que estar brincando para tomá-la a sério. Pareço estar brincando: perdi Faustine e me dedico a apresentar estes problemas para um hipotético observador, para um terceiro.

Mas me dei conta, incrédulo, da minha condição de fugitivo e do poder infernal da justiça. Talvez tudo não passe de um estratagema desmesurado. Não deveria abater-me, não deveria diminuir minha capacidade de resistência: a *catástrofe* poderia ser tão horrível.

Inspecionei a capela, os porões. Decidi olhar toda a ilha antes de me deitar. Fui às rochas, aos prados da colina, às praias, aos baixios (por um excesso de prudência). Tive que aceitar que os intrusos não estavam na ilha.

Quando voltei ao museu era quase noite. Estava nervoso. Desejava a claridade da luz elétrica. Testei muitos interruptores; não havia luz. Com isso parece confirmada minha opinião de que são as marés que fornecem energia aos motores (por meio do moinho hidráulico ou turbina que fica nos baixios). Os intrusos devem ter gasto toda a energia. Desde as marés passadas houve um prolongado intervalo de calma. Acabou-se nessa mesma tarde, quando eu entrava no museu. Tive que fechar tudo; parecia que o vento e o mar tinham vindo para destruir a ilha.

No primeiro porão, entre motores desmesurados na penumbra, senti-me definitivamente abatido. O esforço indispensável para suicidar-me era supérfluo já que, com o desaparecimento de Faustine, nem sequer me restava a anacrônica satisfação da morte.

*

Por incerto compromisso, para justificar minha descida, tentei por em funcionamento a usina de força. Houve umas explosões fracas e a calma interior voltou a se estabelecer, entre uma tormenta que movia os ramos de um cedro, contra o vidro espesso da claraboia.

Não recordo como sai. Ao chegar em cima ouvi um motor; a luz, com obliqua velocidade, alcançou tudo e me pôs frente a dois homens: um vestido de branco, outro de verde (um cozinheiro e um serviçal) Não sei qual deles perguntou (em espanhol):

— Quer me dizer por que escolheu este lugar perdido?

— Ele deve saber (em espanhol também).

Escutei com ansiedade. Era outra gente. Estes novos aparecidos (de meu cérebro castigado por carências, tóxicos e sóis, ou desta ilha tão mortal), eram ibéricos e estas frases me levaram à conclusão de que Faustine não havia regressado.

Seguiram falando com voz tranquila, como se não tivessem ouvido meus passos, como se eu não estivesse ali.

— Não nego; mas como isso ocorreu a Morel? ...

Foram interrompidos por um homem que disse iradamente:

— Até quando? A comida está pronta, faz uma hora.

Os olhou com fixidez (com tanta fixidez que me perguntei se não lutaria contra uma inclinação para me olhar) e em seguida desapareceu, gritando. O cozinheiro o seguiu; o servente correu em direção oposta.

Eu fazia esforço para me acalmar, mas tremia. Soou um gongo. Minha vida esteve em momentos em que os heróis teriam aceitado o medo. Creio que agora mesmo não estariam tranquilos. Mas então o horror se acumulou. Por sorte durou pouco. Lembrei-me desse gongo. Eu já o havia visto muitas vezes no restaurante. Quis fugir. Acalmei-me mais. Fugir, na verdade, era impossível. A tormenta, o bote, a noite... Caso a tormenta acabasse não teria sido menos terrível internar-me pelo mar, nessa noite sem lua. Além disso, o bote não aguentaria flutuar por muito tempo... E quanto aos baixios, estavam certamente inundados. A minha fuga terminaria muito rápida. Valia mais a pena escutar; vigiar os movimentos desta gente; esperar.

Olhei ao meu redor e me escondi (sorrindo para mostrar autossuficiência) em um pequeno quarto que existe debaixo da escada. Isto (pensei posteriormente) foi muito insensato. Teriam olhado ali, sem dúvida, caso tivessem me procurado. Estive um tempo sem pensar, muito tranquilo, entretanto confuso.

Apresentaram-me dois problemas:

Como chegaram à ilha? Com esta tormenta nenhum capitão ousaria se aproximar; supor um transbordo e um desembarque por meio de botes era absurdo.

Quando chegaram? A comida estava pronta desde um bom tempo; não havia um quarto de hora que eu havia descido até os motores, que não havia ninguém na ilha.

Morel foi mencionado. Tratava-se, certamente, de um regresso das mesmas pessoas. É provável, pensei com emoção, que eu volte a ver Faustine.